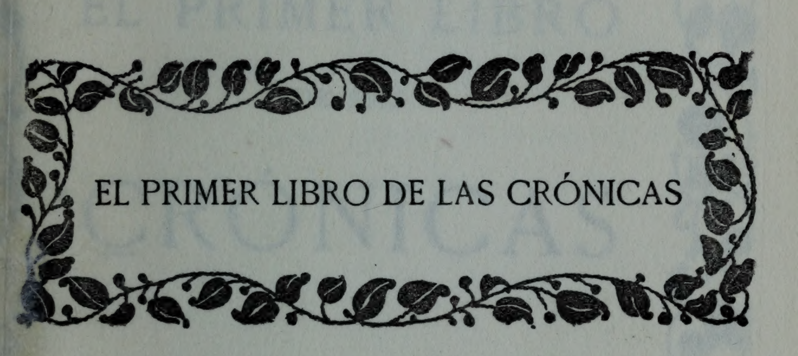
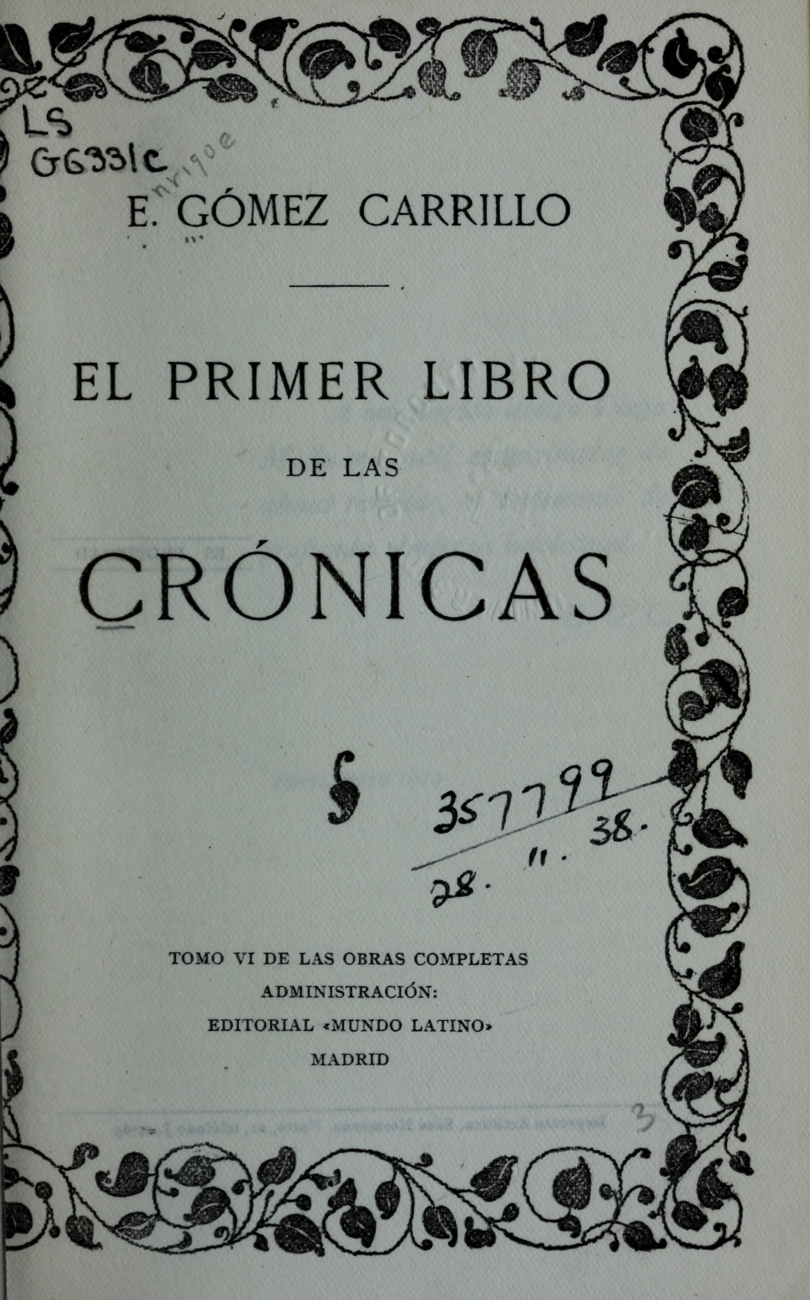

3 1761 09544624 1



EL PRIMER LIBRO DE LAS CRÓNICAS



E. GÓMEZ CARRILLO

EL PRIMER LIBRO DE LAS CRÓNICAS

TOMO VI DE LAS OBRAS COMPLETAS
ADMINISTRACIÓN:
EDITORIAL «MUNDO LATINO»
MADRID

Imprenta Artística, Sáez Hermanos. Norte, 21, teléfono J. 17-65

A mi querido amigo Diego Molinari, sutil escudriñador de almas remotas, en testimonio de profunda simpatía intelectual.

E. G. C.

Pvris, enero 1919

LA PSICOLOGIA DEL VIAJE



La afición por los viajes va convirtiéndose, según las estadísticas de las agencias ferroviarias y marítimas, en una pasión inquietante. Lo de inquietante no son las agencias las que lo dicen. Son los psicólogos, los filósofos, los moralistas... Porque esos doctos directores espirituales de nuestro siglo laico están muy tentados de creer que el viaje, como método de estudio y de penetración intelectual, no tardará mucho en hacer bancarrota, ni más ni menos que la moral y la ciencia...

Ellos eran, sin embargo, los que ayer nos aseguraban que el único medio de conocer a los pueblos lejanos y de establecer corrientes de simpatía cosmopolita consiste en entablar relaciones directas con los países extranjeros. «Id a Alemania, id a Inglaterra, id a Italia y veréis lo que en el fondo son los hombres en esos países.» Pero hoy, a causa del triunfo absurdo y natural del nacionalismo literario,

hijo de la guerra y de las alianzas, ya no nos dicen eso, sino que, casi, casi, nos dicen lo contrario...

* * *

Hay que leer, en efecto, el capítulo que cierra el último libro de viajes de Paul Bourget para comprender la gran desilusión de los que buscaban una enseñanza filosófica en las excursiones lejanas. ¿Para qué viajar, se pregunta el psicólogo parisiense, puesto que jamás podremos conocer las almas de los hombres de otros países? ¿Para qué ir a lugares remotos en busca de documentos humanos, puesto que ni siquiera somos capaces de descifrar los documentos de nuestra propia patria, de nuestra propia familia, de nuestro propio ser...? El *conócete a ti mismo* de los griegos es una fantasía engañadora. No nos conoceremos nunca, como nunca conoceremos a nuestros semejantes...

Una de las pruebas que Bourget aduce para demostrar nuestra ceguedad es la divergencia entre los diversos análisis de un tipo cualquiera de los más profundamente estudiados por los novelistas modernos. Luego agrega:

«¿Cómo tener, pues, la presuntuosa pretensión de ver, en tres meses o en un año, el interior de las almas extranjeras, es decir, de almas diferentes a las nuestras?»

Es una locura, realmente, eso de querer, como aquel gran poeta que se llamó Hipólito Taine, sorprender el fondo de un pueblo en los signos exteriores de su vida. Lo exterior, la cultura, el barniz, es, por lo menos en tiempos normales, casi uniforme en

el mundo entero. Las levitas y los sombreros hongos han nivelado el tipo europeo y americano. En Londres como en Berlín, y en Nueva York como en Buenos Aires, el hombre vive del mismo modo, se viste del mismo modo, habla del mismo modo y, en las cuestiones generales, piensa poco más o menos del mismo modo, recortando sus ideas según los mismos figurines intelectuales. El cuerpo y el cerebro obedecen a la fuerza formidable de la solidaridad cosmopolita. Pero hay algo más personal que la fisonomía, algo más íntimo que las ideas, y eso no está ni estará nunca nivelado, porque es el sentimiento, el alma, el instinto. «A medida que he viajado—dice Bourget—he ido adquiriendo la convicción de que entre los pueblos la civilización no ha establecido sino semejanzas superficiales. En cuanto al fondo, cada raza conserva lo suyo. Yo, personalmente, he trabajado mucho para tratar de conocer el alma inglesa. He vivido en Oxford con estudiantes y fellows; en Londres, con literatos y hombres de salón; en Irlanda, con clérigos y landlords; en Escocia, con turistas y negociantes; en Florencia, con estetas. Pues bien: si tuviera que resumir mis impresiones, me tendría que contentar con decir que noventa y nueve veces por ciento hay entre un anglosajón y un galo romano una diferencia de sentimientos y de ideas invencibles.» Ya lo veis... Y si esto le acontece a quien, después de una larga preparación estudiosa, se consagra durante años y años a escudriñar una sola alma extranjera, ¿qué debiéramos decir nosotros, los petulantes psicólogos emotivos e impresionistas, que tenemos la ingenuidad de creer que con sólo llegar, y ver, y oir,

y mezclarnos al coro vocinglero, y poner puntos interrogadores en cada esquina, ya hemos reunido bastantes elementos para reconstituir un alma colectiva...? En realidad, para darse uno cuenta de los sentimientos que animan a un pueblo, tal vez más que un viaje de un año sirve un año de estudio. Oyendo, a través de los libros, las confesiones de las masas extranjeras, se llega poco a poco a penetrar en sus arcanos. En cambio, cuando se procede como Jules Huret, modelo admirable de *enquêteur*, lo único que se logra, después de visitar todas las ciudades, y de interrogar a todos los notables, y de asistir a todas las fiestas, es dar un cuadro verídico, pero falso y sin espíritu, del país que se estudia.

—¡Vea usted cuánto detalle!—dicen los que leen las páginas admirables sobre Alemania, sobre los Estados Unidos y sobre la Argentina, que Huret escribió en los últimos diez años de su vida—. ¡Vea usted cuánto documento! Este Huret es un verdadero juez que instruye el proceso de un pueblo y lo examina en todas sus fases. Nada escapa a su espíritu penetrante. Desde el más ilustre poeta hasta el último minero, todos le han dado algún elemento para sus vastos procesos. Su obra es, en verdad, toda Alemania, toda América, toda Argentina.

Y, en verdad, es todo eso, mas sin alma.

* * *

Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintores-

co, más poético y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: *Sensaciones*. Porque así como la novela, según Zola, no es mas que la vida vista a través de un temperamento, así el paisaje lejano es una imagen interpretada por un visionario.

Comparando descripciones de un mismo sitio hechas por autores diferentes, se ve la diversidad de las retinas. ¡Qué digo! Un literato llamado a reproducir tres veces distintas un aspecto pintoresco de la Naturaleza, hará, si es sincero y si es artista, tres obras que no se parecen entre sí. El experimento pictórico de Claude Monet, que, copiando en veinte o treinta ocasiones un mismo haz de trigo, logró realizar veinte o treinta lienzos desemejantes, un Pierre Loti, o un Maurice Barrés, o un Henri de Regnier, podría renovarlo, transportándolo a la literatura. Cada hora del día, cada capricho del sol, cada cambio de la atmósfera, modifica radicalmente el paisaje. La Naturaleza es sensible y variable como una mujer. En Versalles, una tarde de otoño, se ve la divina metamorfosis de las hojas, de las fuentes, de las flores, lo mismo que en un teatro se ve el cambio de las decoraciones. Minuto por minuto, las luces vesperales van matizando con suavidades acariciadoras los confines de las enramadas. En los estanques, las llamas del ocaso se apagan una tras otra. Un murmullo misterioso canta entre las hojas amarillas la elegía cotidiana de la vida... y si esto pasa en aquel marco que parece ejecutado para eternizar una imagen muerta de gracia antigua, ¿qué será en los vibrantes y salvajes rincones de las selvas lejanas, donde la savia de la tierra hace palpi-

tar con palpitaciones sensuales lo que vive? Yo he visto en América, en la América tropical, días de sol, en los cuales todo parecía hervir en una formidable hornada, en que los árboles retorcían sus ramas sin que la más leve brisa las agitara, en que los troncos rugosos inflábanse de sustancia misteriosa, en que la tierra misma tenía contracciones de espasmo... Yo he visto también el mar como lo vió Zaratustra, el mar Índico que se rompe en los acantilados durante horas y horas con una rabia absurda, y que, de repente, se duerme para soñar pesadillas que lo sacuden con roncas congojas... Yo he visto, en el Extremo Oriente, playas de azul y de oro, en las cuales las ondas parecen juguetonas encajeras que se ríen haciendo y deshaciendo los tenues flecos de sus labores... Yo he visto montañas milenarias llenas de arrugas, cubiertas de pústulas, que agonizan en el abandono... Y lo único que no he visto nunca, ni en la Tebaida macabra, ni aun a orillas del mar Muerto, es un paisaje difunto, un paisaje quieto, un paisaje invariable...

***

A medida que la Humanidad se afina, este solo placer de ver paisajes raros aumenta por fuerza, y obliga a viajar. «¡Qué nos importa no conocer el fondo de las almas extranjeras!—exclaman los espíritus errantes—. Con admirar los aspectos de la Naturaleza nos basta para gozar.»

Pero en realidad, ni aun esta esperanza de conocer sitios raros o encantadores sería necesaria para que el número de los viajeros aumentara como hoy

aumenta. El placer del viaje está en el viaje mismo. ¿No dice un poeta francés que *partir c'est mourir un peu?* Pues es esta sensación de muerte ligera, esta impresión de abandono pasajero, lo que nos seduce en el viajar. Cuando nos vamos hacia tierras lejanas y transoceánicas, una inconsciente angustia oprime nuestras almas. Sin quererlo, nos interrogamos en secreto sobre aquello que puede cambiar durante nuestra ausencia. ¿Qué encontraremos al volver, de todo lo que dejamos...? Y nosotros mismos, ¿volveremos tal cual nos vamos...? Un filósofo pesimista nos dice: «No; no volveréis así. No. El que se va no vuelve nunca. Quien vuelve es otro, otro que es casi el mismo, pero que no es el mismo.» Y esto, que parece una paradoja, no es sino la más melancólica de las verdades. Las madres y los amantes lo saben por desgarradora experiencia. El hijo que regresa, la novia que vuelve, son seres que traen algo de nuevo. «¡Qué cambiados!»—murmuran los que se quedan—. En realidad no es que cambien. Es que son otros. En viaje han *muerto un poco*, y ese poco no resucita jamás, por lo mismo que es tan sutil y tan pequeño y tan íntimo.

Los psicólogos exclaman:

—¡Eh!, ¡no hay que jugar con las palabras! Eso que los poetas llaman *mourir un peu* es, al contrario, revivir mucho. En los lugares donde pasamos nuestra existencia, casi no nos pertenecemos a nosotros mismos. Los hábitos, los deberes sociales, las necesidades ineludibles, lo que constituye nuestra vida de todos los días, en una palabra, nos convierte en prisioneros inconscientes o en autómatas resignados. Hay que ir a tal sitio, hay que hacer tal

cosa, hay que expresar tal sentimiento... Y vamos, y hablamos, y casi no somos nosotros. En cambio, cuando nos hallamos solos, lejos de todos nuestros tiránicos quehaceres, nuestra alma renace libre, con un suspiro de supremo placer. ¡Ah, esas primeras noches a bordo de un barco, en el cual no conocemos aún a nadie; esas noches en las que nos encontramos solos con nosotros mismos...! La vida anterior aparece entonces como una cosa borrada, casi muerta.

—Muy bien—podemos contestar a los señores psicólogos—; pero que sea la vida pasada lo que muere en nosotros, no quiere decir que el poeta nos haya mentido. El poeta sólo dijo: *Partir c'est mourir un peu...*

* * *

Naturalmente, con el aumento de los viajeros y con la moda de la literatura de viajes, ha nacido toda una precéptica del nuevo gusto. Abel Bonnard nos explica lo que pudiera llamarse la retórica del viajero. Tú que tomas notas de ruta, oye al magíster este. En primer lugar, te dice: huye de toda psicología, puesto que ya sabes por Bourget que las observaciones sobre las sociedades extranjeras no son sino pedantes invenciones. Luego, huye también de las personalidades a la manera clásica y de las confesiones a la manera romántica. ¡Nada de yo...! ¡Nada de egoísmo! Lo que tú haces no nos interesa. «La personalidad del autor—dice Bonnard—debe aparecer sin ocupar la atención del lector.» Aquella ingenua sencillez con la cual nuestros padres comenzaban sus relatos diciendo: «Me embarqué tal

día con el deseo», etc., es cosa retirada del comercio de las letras. Hoy el viajero es objetivo y artista. Cuando es personal, tiene que ser lírico. Lo que su individuo hace, lo que sus ojos ven en el hotel, lo que le dicen los cicerones, poco o nada importa. Lo único que se le permite es que exhale, en una prosa sensible y armoniosa, las sensaciones de su alma. Un artista del viaje debe figurarse que escribe para personas que ya conocen el país que describe. Esto evita los detalles baedekerianos. Además tiene que creer que su público es culto y que sus alusiones y sus evocaciones históricas o legendarias son comprendidas. De lo contrario, tendría que hacerse pesado poniendo cátedra. «Como esos santos de cuadros antiguos—dice Bonnard—que tienen entre sus manos una reducción de su iglesia y a veces de su ciudad entera, querríamos llevar sonriendo al lector y darle como bello regalo una Roma, un Palermo, una Mesina.» La imagen es deliciosa y gráfica. Hay que parecer ligeros, en efecto, en los libros de viaje. Un pueblo no debe pesar entre las páginas. Y por encima de todo, hay que ser pintorescos. ¡Desgraciado del que no sabe ver con ojos sinceros los bellos paisajes!

Otro teórico del viaje en literatura nos traza un retrato del nómada ideal. Helo aquí: «Está dotado de una sensibilidad elástica que se dispersa y se concentra en movimientos rápidos e imprevistos. Pasa sin transición de la contemplación lírica al asombro infantil. Tiene gravedades religiosas y un sentimiento profundo, casi trágico, de la eternidad de las formas naturales. Además, es capaz de sonreir y de reir, de gozar, de vivir con frescura y de

divertirse con cualquier cosa. En suma: exaltación sensual, candor infantil, sinceridad lírica, y eso es todo.» Eso es todo, en efecto... Sólo que eso tal vez únicamente en Pierre Loti se encuentra reunido.

* * *

Pero, por fortuna, no todos los que viajan son escritores... La mayoría, por el contrario, apenas tiene idea de que se pueda sacar un partido literario de lo que es un placer de los sentidos, el más intenso, el más voluptuoso de los placeres quizá, si se sabe practicar con arte...

Porque hay un arte de viajar y de gozar del viaje, lo mismo que hay un arte de amar. Mi amigo Perdicas lo comprendía y lo explicaba en un librito que no ha sido impreso, pero que yo conozco a fondo por haberlo hojeado más de una vez en su minúsculo cuaderno manuscrito.

Ese libro comienza así:

«Voy, peregrino apasionado, a darte tres o cuatro consejos necesarios para que tus viajes te sean moralmente fructuosos...»

Luego veo, leyendo distraídamente (como se leen siempre estas obras de filosofía sentimental), que, según mi autor, lo más indispensable para saborear a gusto los goces de la vida errante es la lentitud. No hay nada tan contrario al placer verdadero del viaje, en efecto, como la rapidez. ¿Será por esto por lo que las obras sobre el Oriente, donde no hay trenes expresos, son más bellas, en general, que las obras sobre Europa? Perdicas no se mete en tales honduras de psicología estética. En su sencillez de

hombre experimentado, conténtase con decirnos: «Viajad despacio, muy despacio, y no os expongáis a marcharos desilusionados, cual los que van muy de prisa, de las ciudades históricas en donde hay que buscar, paso a paso, las sorpresas agradables.»

Otro buen consejo de nuestro mentor: «No os contentéis con pasearos durante el día; por la noche las ciudades tienen también algo que ver...»

Esto es tan cierto, que muchas veces no conocemos bien una calle o un barrio sino cuando lo hemos visto vivir su vida nocturna. Y no me refiero únicamente a esas grandes poblaciones en las cuales, cuando las luces se encienden, dijérase que una nueva existencia comienza más brillante, más febril, más seductora que la del día. No. No son sólo París, Barcelona, Milán, Buenos Aires y las demás Metrópolis noctámbulas las que merecen ser observadas a la claridad de las lámparas. En pueblos muy tranquilos, en villas viejas y casi muertas de países muy lejanos, cuando la sombra invade la calle es cuando los interiores revelan algo de su misterio. Deteneos entonces ante las ventanas, deteneos ante las puertas de las tiendas, y veréis las escenas familiares desarrollando sus lánguidas cintas cinematográficas al resplandor de las antiguas lámparas patriarcales. Perdicas, que sólo parece pensar en las grandes poblaciones europeas, nos dice que la gran ventaja de la noche es que «a la luz de la luna, aun las más detestables arquitecturas adquieren cierta belleza». Yo me contento con recordar mis largos paseos nocturnos de Oriente... ¡Ah! ¡Cómo se animaban las ruinas en la penumbra plateada...! ¡Cómo sentía la presencia real de los fantasmas...! ¡Cómo palpitaba

mi corazón al escuchar, entre las pagodas antiguas, el soplo del viento preñado de ecos milenarios...!

El tercer consejo de Perdicas es tal vez el más profundo. Helo aquí en su brevedad expresiva: «Sabed esperar...» Nada más que dos palabras... Pero lo que esas sílabas contienen es infinito. «Sabed esperar...» Porque resulta una locura, que sólo en la cabeza de un turista cabe, el creer que a cualquier hora, cualquier día, un paisaje, un monumento, una plaza, una ciudad aparecerán ante nuestros ojos en el esplendor completo de su encanto. ¿No habéis acaso notado que ciertos sitios que os son familiares, y a los cuales no les habíais dado, durante años enteros, una gran importancia, os parecen, de pronto, un día de melancolía o de exaltación, como transfigurados y engrandecidos...? Pues con las ciudades que visitamos nos pasa lo mismo. A veces no es el primer día, ni el segundo ni el tercero el que nos reserva el goce inmenso de la eucaristía estética. Por eso no hay que decir nunca, sin un largo estudio contemplativo:

—De aquí he salido desilusionado.

Si lo decís, Perdicas os contestará:

—Retornad...

Pero aquí llegamos al punto más delicado, al más discutido en todo caso, de la estética del viaje. Que sea útil y hasta necesario volver a un lugar del cual nos marchamos descontentos, creo que todo el mundo lo admitirá sin dificultad. ¿Qué es lo peor que puede pasarnos en tal caso? Nada más que convencernos de que no nos había engañado nuestra primera impresión. En cambio, cuando hemos gozado en un lugar, cuando hemos sido felices bajo

un cielo, ya el aspecto del problema cambia. Es en ese caso en el que Paul Bourget se coloca antes de desembarcar por segunda vez en Corfú para preguntarse angustiado:

—¿Hago bien...? ¿Hago mal...?

Perdicas responde:

—Sí; hay que volver... En el retorno hacia el sitio que hemos amado existe algo de cita amorosa... Nuestra alma sabe que la espera el fervor de un soplo suave, cual un beso en esas islas hacia las cuales el recuerdo nos conduce...

Mas he aquí que una ilustre escritora, que es al mismo tiempo una gran andariega, nuestra Emilia Pardo Bazán, escribe:

—No; no hay que volver nunca a un sitio donde hemos experimentado hondas sensaciones.

Yo, que he seguido siempre en la práctica el consejo de Perdicas, ¿puedo decir que no me he arrepentido alguna vez de haberlo hecho...? No. El «¡Dios mío, y éste es aquél!», de Campoamor, no se aplica únicamente a los hombres. También ante ciertos paisajes que en nuestra memoria eran divinos, exclamamos desencantados al volverlos a contemplar:

—¡No es más que esto...!

Sólo que adoptando de un modo absoluto el sistema preconizado por doña Emilia, me habría privado de algunos de los más tiernos placeres que he tenido. No hubiera vuelto a Atenas, no hubiera vuelto a Constantinopla, no hubiera vuelto a Venecia, no hubiera vuelto a Niza...

¿Entonces...? Lo mejor en esto, como en todo lo que se refiere a problemas sentimentales, es, quizá,

no tener principios absolutos y dejarse guiar por el instinto.

—Pero en tal caso—me diréis—, no vale la pena de hablarnos del arte de viajar, puesto que a la primera dificultad salimos con que no hay tal arte...

Es cierto... Si por arte se entiende un cuerpo de doctrinas precisas, no es posible aplicar la palabra al ejercicio de la vida errante. Perdicas, por fortuna, no tiene nada de magistral. «Lo que escribo—parece decirnos—no es más que el fruto de mi experiencia de peregrino apasionado. No deis una gran importancia a mis teorías, y pensad que, en el fondo, no os he dicho nada más que una cosa, a saber: que es preciso poner toda el alma en el viaje.» Estas últimas palabras son, a mi humilde entender, las únicas que pueden servir de guía al que pone el pie en el estribo...

* * *

Pero ¡ay!, por mucho que hagamos, siempre nos faltará, en nuestros viajes y en nuestras romerías, el elemento emotivo que animaba en siglos lejanos a los peregrinos, a los navegantes, a los andariegos. ¿Qué es, en efecto, un viaje moderno alrededor del mundo, comparado con una simple visita medieval a los santos lugares? Y no me refiero a la parte moral o espiritual de la empresa. Lo que sintieron los cruzados ante el santo sepulcro lo hemos sentido todos los que creemos. Lo que ellos experimentaron y nosotros no experimentaremos nunca es el deleite novelesco del peligro, de la pena, de la angustia que convertía un viaje a Palestina o a Constantinopla, o a cualquier país de Oriente, en una aventura de ar-

gonauta. «No sé cuándo volveré—dice un caballero del siglo XIV, el señor de Caumont, escribiendo a su esposa antes de embarcarse—; pero con la ayuda de Dios y de mi fortaleza de ánimo espero que no pasará un año sin que vuelva a veros.» La crónica de este romero, que acaba de publicarse y que está considerada como una de las más interesantes, nos da la medida exacta de lo que va de ayer a hoy. Dejando de lado los peligros del mar, lleno entonces de corsarios, lo seguiremos rápidamente en sus piadosas correrías por la Palestina. Ya en el puerto de Joppe, como se decía antaño, los pasajeros tienen que esperar que el senecal de Rame, que generalmente se halla en Jerusalén, visite la galera y conceda a cada peregrino el permiso indispensable para desembarcar. «El jueves 30 llegamos—dice el cronista—y mandamos al intérprete a negociar con las autoridades. El sábado, día de la Magdalena, vimos alzarse en las playas las tiendas del senecal que iba a recibir nuestro tributo. El domingo subió a bordo el mensajero para anunciar que el comisario del sultán llegaría al día siguiente. El lunes, víspera de San Cristóbal, el guardián del monte Sión, autorizónos a desembarcar y nos hizo inscribirnos en un registro y después nos encerró en un chiquero subterráneo, obscuro y hediondo.» El encierro no dura largo tiempo, y un par de días después el cortejo de fieles puede ponerse en camino, por la llanura de Saarón, con rumbo hacia la ciudad de David.

A falta de Baedecker, los peregrinos llevan itinerarios, que no son siempre claros y que muy a menudo se contradicen. Los guías locales, que no conocen sino los nombres turcos de los lugares por

donde pasan, contribuyen a desorientar a los que quieren descubrir santuarios bíblicos. Cada uno ora donde su capricho le aconseja que lo haga. «Tenéis libertad—dicen los comisarios—, con tal de no ofender la fe del Profeta.» Esa libertad no es sino relativa. Los musulmanes, iguales en eso a los cristianos, se muestran extremadamente susceptibles, y por una palabra sospechosa o por un gesto equívoco, amenazan de muerte a los «perros infieles». Como todo es por el amor de Dios, nadie protesta. «En Ramleh—dice nuestro cronista—nos detenemos en un santuario muy iluminado, y mientras hacemos nuestras devociones, los soldados que nos custodian beben nuestro vino y rompen nuestras botellas, pues si en sus ciudades no pueden probar este líquido, entre cristianos, cuando van de camino, se emborrachan. Durante la misa, los mahometanos se ríen de nosotros.»

Algo más adelante, una banda de moros detiene a los peregrinos y les exige un «seraph» por persona. Los que tardan en abrir sus bolsas reciben algunos golpes, y mientras tanto, la escolta que está encargada de proteger a los que han pagado ya su tributo al senecal, se echa a dormir para no verse precisada a meterse en estos asuntos desagradables.

Al ponerse de nuevo en camino, el intérprete dice a Caumont: «Estos trances son frecuentes; pero hay un medio de evitarlos. Haced entre vosotros una colecta y dad lo que podáis reunir a los soldados. Cuando ellos tengan algún dinero, ya impedirán que los salteadores os exijan más «seraphs»...

¿Cómo resistir a un discurso tan tranquilizador...?

El intérprete, una vez el dinero reunido, cuenta

al noble señor francés lo que ha visto en el curso de sus últimos viajes.

«—Aquí mismo, en Ramiá—le dice—, el año pasado, cuando unos piratas amenazaban nuestra costa, la población, irritada contra los cristianos, pasó a cuchillo a todos los romeros de Venecia, que venían trayendo una cruz de plata... Yo asistí a aquel triste suceso y tuve que huir para salir con vida... Otro día, los moros incendiaron el Hospicio del mismo pueblo porque las imágenes romanas acarreaban mala suerte a los niños...»

* * *

Pero aun sin remontarnos tan lejos en nuestras nostalgias, nos basta con evocar la época, relativamente cercana, de las diligencias para sentir cuantos elementos de emoción y de poesía se han perdido desde que los ferrocarriles han acortado las distancias, quitando a los viajes su misterio y su prestigio.

He aquí, para darnos cuenta de lo que era un largo *pelerinage* a principios del siglo XIX, una obra escrita en Gotha por un consejero llamado Reichard. Hojeando sus lentos capítulos, nos damos cuenta de que verdaderamente, por más que hagamos en nuestra época de *confort*, nunca conseguiremos experimentar las emociones que sentían nuestros abuelos en el curso de sus peregrinaciones. No tenemos ni idea, en efecto, de lo que, para la imaginación de los hombres de hace cien años pudo representar el tomo único del *Itinerario* de Chateaubriand, o los dos volúmenes del *Oriente*, de Lamartine. Hoy, un Pierre Loti, o un Claude Farrare, o un

Rudiard Kipling, escribe en el mismo año algunas páginas en la China, otras en la India, otras en Egipto, otras en Turquía y otras en Escandinavia. Y todo el mundo encuentra eso muy natural. En otro tiempo, hasta para hacer el clásico viaje de Italia, era preciso prepararse como para una empresa extraordinaria llena de peligros y dificultades. Hay una vieja estampa de Boilly, titulada *Le départ de la diligence*, que explica mejor que los libros la importancia patética de la partida. Toda la familia rodea al héroe que se prepara a subir en la diligencia. Su esposa llora en sus brazos, desmayada de dolor. Sus hijos, arrodillados, piden a Dios que proteja al que va a abandonar su hogar. Sus servidores, graves, pálidos, amontonan los equipajes con una solemnidad religiosa.

La obra de Reichard no se refiere sino a los viajes por Europa, a los que hoy se hacen en una semana y entonces requerían meses y meses. Convencido de que «una peregrinación por países extraños es una escuela de variadísimas enseñanzas», el precursor alemán de Baedecker aconseja a los turistas que aprendan bien historia, geografía, mecánica, agricultura, dibujo y latín. Luego, cosa indispensable, aconseja «saber lo que se fabrica en cada una de las ciudades en las cuales se ha de detener, para estar de antemano enterado de lo que no es indispensable llevar en las maletas». Porque el problema de los equipajes es uno de los más difíciles de resolverse en la época de las diligencias y de las sillas de posta. Además de las armas útiles para defenderse, y de los libros que siempre hay que tener a mano, como las *Meditaciones sobre el Evangelio*,

y de la ropa interior y exterior, y de las botas y sombreros, el peregrino precavido no debe olvidarse de llevar consigo otros objetos indispensables, que son a saber: un buen martillo, unas buenas tenazas, algunas buenas cuerdas, una cama de campaña con colchón ligero y almohadas en un saco de cuero; un estuche de matemáticas, un panecillo de tinta china, una brújula, un bote de grasa, un paquete de bujías, un telescopio, dos sábanas, cerrojos fáciles de aplicarse a las puertas de las habitaciones de las hosterías y, sobre todo, una caja de farmacia con suficientes cantidades de vinagre, de agua de arcabuces, de pomada de saturno, de licor de Hoffmann, de vino de Hungría, de ruibarbo y de ipecacuana. Uno de los mayores peligros del viaje es el de las enfermedades, y una de las mayores preocupaciones del viajero, la salud. «Durante quince días antes de la partida—dice Reichard—debemos purgarnos y sangrarnos a menudo.» Luego, cuando ya se halla en el *coupé* o en la berlina de la diligencia, agrega: «Tengamos cuidado: primero, de las corrientes de aire; segundo, de la congestión; tercero, de que no se nos hinchen las piernas; cuarto, de la lluvia; quinto, de no dormirnos después de comer; sexto, de que no sean muy frecuentes los vómitos producidos por el mareo; séptimo, de los cambios bruscos de temperatura.» Todo esto es molesto, todo esto ocupa mucho tiempo, todo esto disminuye el entusiasmo. El viejo consejero de Gotha lo reconoce. Pero, gracias a todo eso, el peregrino puede, cuando abandona su hogar, deleitarse e instruirse en los países lejanos.

El trote de los caballos no es nunca tan rápido

que el curioso de paisajes no logre ver cada comarca de un modo escrupuloso y detallado. Además, las paradas son frecuentes y largas, y en la promiscuidad pintoresca de las hosterías y de las ventas, el cambio de impresiones con los naturales constituye a cada paso una lección de psicología y de filosofía. En cuanto a la existencia que debe hacerse al llegar a la capital del reino cuyos usos y costumbres querían nuestros abuelos estudiar, tres líneas de Reichard bástannos para darnos cuenta de ella. «Lo primero—dice—es buscar un criado para vuestro servicio, el cual criado debe poseer algunas nociones de cirugía con objeto de que en casos urgentes os sangre. En seguida hay que buscar casa según los medios de fortuna, y alhajarla para recibir a las personas para quienes lleváis cartas de introducción.» ¿No os figuráis, oyendo estas palabras, que asistís al acomodo del presidente des Brosses en su casa de Roma, o a la instalación de Sterne en un piso de París...? Yo veo a aquellos doctos sibaritas en grave coloquio con sus lacayos, arreglando un programa de vida, en el cual lo relativo a la cocina tiene una importancia capital... Veo los muebles que cada uno escoge para su cuarto de trabajo... Asisto a los primeros paseos, lentos, preparatorios, casi secretos, del forastero ilustre que no consiente en hacer ninguna visita antes de conocer la ciudad... Y con nostalgia y con vergüenza, comparo aquellas maneras, que eran las buenas, con las nuestras, que son febriles, que son eléctricas, que nos obligan a vivir en hoteles siempre iguales, a comer comidas uniformes, a hacer, en suma, en una semana lo que antaño era asunto de largos me-

ses... Y me digo que, por muy poetas que queramos ser, por muy artistas de nuestras propias vidas que nos creamos, por muy enamorados que estemos de lo pintoresco, siempre careceremos, en el curso de nuestros viajes sentimentales, de los elementos que la vida antigua ofrecía, con sus lentitudes deliciosas, a todo aquel que emprendía una peregrinación apasionada...

* * *

En realidad el más bello libro de viajes modernos que existe no es obra de un gran escritor. Su título es vago, incoloro y cambia según es una Compañía de seguros marítimos o una Sociedad de hoteleros quien lo publica. Suele llamarse *Kosmos*, o *The World*, o *La vuelta al mundo*... Eso no importa. Como no tiene ni una línea de texto literario, como no ofrece mas que nombres de ciudades o de paisajes al pie de las láminas, nada en su literatura nos choca. Desde la primera página, es un hechizo, es un filtro, es una alucinación... Recordando la frase de Descartes, según la cual ninguna pena resiste a un buen libro, yo me pregunto si el gran filósofo se refería a obras como éstas, que contienen las vistas de todas las ciudades, de todos los campos, de todos los tipos, de todos los trajes. Porque entre estas páginas es donde se respira de verdad el humo sutil del opio de las evocaciones, de los recuerdos, de los deseos y de las esperanzas.

¡Cómo me acuerdo de la primera vez que gocé de la ligera embríaguez de esta droga misteriosa!

Era en un Banco. Yo había ido a cobrar un cheque. En una mesa había un enorme infolio con un

título inglés que significaba algo así como el universo en la mano... Nada de texto. Nada más que vistas. Vistas de todas partes, vistas exóticas, vistas extrañas, vistas fantásticas... Por entre las enramadas de una alameda tropical pasaba un elefante cubierto de sederías... Un jinete corría por un inmenso arenal... Una torre, una columna, un campanario gótico... Luego una callejuela llena de gente que no era como la que yo veía todos los días; una callejuela tan estrecha que más parecía un pasillo, y en ese pasillo los trapos más vistosos, las colgaduras más ricas, las oriflamas más violentas, y bajo ese vuelo de alas de mil colores, la gente, la singular gente, envuelta en mantos de púrpura... Luego un lago cubierto de velas latinas... Luego, una Babilonia de hierro, un infierno de trenes, de carros, de automóviles, de rieles, de hilos de acero, de mástiles, de chimeneas... Luego, una colina coronada por un templo en ruinas... ¡Qué sé yo...! Todo el universo estaba ahí, entre mis manos. Y yo le recorría embelesado.

Más tarde, no ya en una butaca, sino en trenes y barcos, he dado realmente la vuelta al mundo, pasando por el Egipto, por Arabia, por la India, por la China, por el Japón, por el Canadá, por Nueva York... Pero el más intenso recuerdo no es el de este periplo real, sino el del otro, del soñado ante las bellas estampas del Banco. La muda e insidiosa sugestión de las imágenes tranquilas y claras, que nos hacen sentir la belleza exótica en su gracía eterna e inmóvil, deja en el alma una huella que ninguna desilusión debilita.

* * *

Hace poco, uno de los más grandes viajeros de nuestra época, el inglés Kipling, dió en Londres una conferencia sobre los olores del mundo. Cada región, según él, está simbolizada por un olor. Para representarse la Arabia con todas sus multitudes y todos sus esplendores hay que evocar el olor del camello; las regiones del Eufrates huelen a huevos podridos; en las costas de Italia y de Provenza el olor es de pescado seco. En cuanto al olor de El Cairo, es el de la grasa que fríe. «Es—dice el conferencista—un olor opulento, un olor bíblico, un calidoscopio, en el cual encontramos reconstruídos los bazares y sus magnificencias.» Las aldeas, por lo general, huelen a humo de leña y a tierra húmeda.

Por mi parte, no es con el olfato con lo que siento la embriaguez de los recuerdos pintorescos. Todo el Oriente se me antoja envuelto en los mismos perfumes de miel, de canela, de sudor y de tabaco. Pero, en cambio, cada rincón del mundo se me figura bañado por una luz especial. Mi memoria es visual más que olfativa. Cierro los ojos y los paisajes van desfilando en mi recuerdo con sus iluminaciones peculiares, con sus resplandores característicos, con sus tintes inconfundibles. Este tono de rosa es el de El Cairo. Hay otras ciudades rosadas. Rosada como ésta sólo hay una. Y es, entre ligeros velos, que parecen suspendidos en el éter, la más diáfana, la más pura, la más voluptuosa claridad envolviendo las terrazas, dando esbeltez a las masas arquitectónicas, alargando idealmente las agujas de los alminares. ¡Y la blancura de Cádiz! En pleno día, sobre todo, la deliciosa ciudad andaluza palpita en el sol cual una paloma alba. Enfrente está Tánger, que

también es blanco y que no lo es del propio modo. Damasco es verde, verde como una esmeralda perdida en el desierto, verde brillante, verde luciente, verde de aguas que corren entre enramadas. ¿Y París? París es gris, no gris cual Londres, no gris de piedra vieja; es gris sin humo, gris suave, gris de perla gris. En cuanto a Jerusalén, a pesar del cielo que lo cubre, es negro. ¡Ah, las atroces reverberaciones en aquella obscuridad perpetua, las reverberaciones que incendian y no iluminan! Después de unas cuantas semanas en la metrópoli de todos los delirios místicos, una temporada de alegría y de frescura se hace indispensable. ¿Dónde encontrarla mejor que en la atmósfera áurea de Colombo? Todo es de oro, en efecto; de oro flúido, de oro vaporoso, de oro etéreo, en la divina isla del océano Indico. Las pagodas en aquella apoteosis perpetua del sol parecen juguetes de oro. En el campo, las rutas rojizas son como interminables cintas de oro. En las pupilas de las mujeres, en fin, un fulgor de oro luce siempre...

* * *

Hay quienes no conservan de los países que han recorrido sino un recuerdo de voces, de armonías, de murmullos y de vibraciones. Entre el ruido de Nueva York, por ejemplo, y el ruido de Buenos Aires, la diferencia es inmensa. Y no se trata de mayor o menor intensidad. Aun poniendo uno y otro en el mismo diapasón, el primero suena de un modo, el segundo de un modo casi opuesto. Hay ciudades que cantan, ciudades que rugen, ciudades que gruñen, ciudades que trepidan, ciudades

que susurran, ciudades que murmuran. En El Cairo la salmodia callejera es incesante. París se diría que tiene un eterno frufrú de sedas en su actividad deliciosa. Chicago suena a martillos enloquecidos. En Toledo un murmullo de preces sube sin cesar hacia el cielo en medio de un silencio de muerte.

* * *

Hojeando los maravillosos álbumes modernos, en los cuales el texto, siempre reducido y discreto, no distrae a los que quieren soñar contemplando las ilustraciones, todo el color, y todo el aroma, y toda la armonía de los paisajes penetra en nuestras almas para proporcionarnos innumerables sorpresas. Por bien que conozcamos un país, en efecto, siempre hay algo que ha escapado a nuestra vista. Porque si existe un arte que no logramos nunca aprender de un modo perfecto, es el de viajar. En general vamos mal guiados. Los libros que pretenden ser consejeros infalibles del turista no dan sino indicaciones absurdas: «Una semana—dicen—basta para conocer Venecia.» O bien: «En dos días se ve Avila.» O si no: «Con cuarenta y ocho horas hay bastante en Nazaret.»

Todo esto, claro está, es mentira. Ni en cuarenta horas, ni en cuarenta días, se conoce a fondo una población. Pero, aun no tratando de conocer a fondo, siempre es necesario considerar que el tiempo marcado en las *Guías* es demasiado corto. El buen sistema es no llevar ni espacio limitado ni ideas preconcebidas. Yo, por mi parte, al entrar en un pueblo cualquiera, trato de olvidarme de que existen otros países en el mundo. Sin cicerone, sin pla-

no, sin libros eruditos, me echo a andar por las calles. Poco a poco, el alma de la ciudad va revelándose. De los monumentos surge la historia. Los fantasmas pueblan las ruinas. La vida palpita. Y así, casi sin sentirlo, llego a creer, al cabo de algún tiempo, que no soy un extranjero, ni casi un forastero, y que formo parte de la población en la cual me encuentro. Pero, a pesar de todo, estos grandes volúmenes ilustrados que ahora están de moda, y que se encuentran en los salones de los banqueros, de los médicos, de los dentistas, de los hoteles, de los barcos, me hacen ver, cuando los hojeo lenta y voluptuosamente, que, por mucho que me figure haber visto, aún me queda en las ciudades que mejor conozco mucho más por ver.

Y es que, como dice Kim, no hay nada que no sea infinito...

* * *

Así, no es extraño que algunos psicólogos aseguren que en nuestros dias el «verdadero placer del que viaja consiste en regresar a su casa». Y a fe mía, aunque parezca una paradoja, esta observación es muy exacta, por lo menos en lo que a los parisienses se refiere. Cansados de los grandes hoteles, cansados de los trenes rápidos, cansados de los museos famosos y hasta de los divinos paisajes remotos, los buenos bulevarderos experimentan, al volver a ver, en fin, la torre Eiffel a lo lejos, una sensación de infinita voluptuosidad, que ni los lagos italianos, ni los mares escandinavos, ni las montañas suizas, ni las pirámides egipcias, ni los acrópolis griegos les proporcionaron nunca. Y no creáis

que hablo de burgueses sin alma y sin gusto. No. De quien hablo es de los artistas, de los que saben sentir y admirar, de los que no viajan por puro snobismo ni por sólo cambiar de aire, sino para llenarse la retina de visiones ardientes. ¿Qué de extraño tiene ello, después de todo, cuando hasta los extranjeros que han vivido largos años en esta ciudad no pueden abandonarla sin tristeza, ni volverla a ver sin emoción? Por mi parte confieso que, a pesar de que los países desconocidos me atraen con fascinaciones irresistibles, al fin de cada viaje, un delicioso sentimiento de tranquila alegría apodérase de mi alma. En cuanto veo desde la ventanilla del expreso las cúpulas de Nuestra Señora de Montmartre, mi corazón palpita con júbilo infantil. «París—murmuro—, París... París.» Y, en mi ingenuo entusiasmo, llego a experimentar algo que sólo puede compararse con la angustia divina de las primeras citas amorosas. Porque París es, para los que le saben adorar, una amante, una novia, una esposa. «¡Lutecia, madre mía!»—exclamaba François Villon hace quinientos años. Mas hoy, los que la invocan no es con filial, sino con amorosa emoción. ¡Lutecia, reina de la coquetería; Lutecia, musa del capricho; Lutecia, señora de la gracia; Lutecia, hada de las sorpresas...!

En todos los rostros de los que regresan en otoño de las playas a la moda, o de las montañas sagradas, nótase el mismo placer de volver a sentirse en la buena ciudad.

—¡Oh, la belleza de Venecia y del Lido...!—exclaman—. ¡Oh, Biarritz...! ¡Oh, la blanca Engandina...! ¡Oh, Falero y sus arenas milenarias...!

Pero, en realidad, lo que hace palpitar sus sienes, lo que agita exquisitamente sus párpados, es el perfume de París, del París invariable, del París adorable, en donde, al fin, se encuentran de nuevo.

Luis Bonafoux decía que París es una ciudad que no cambia, una ciudad estancada, una ciudad conservadora. Considerando esto como una censura, otros escritores hubieran podido contestarle asegurándole que si existe, por el contrario, una ciudad que cambia, es París. «No hay más que pasearse por sus calles—habrían, con justicia, debido decirle—para ver cuánto varía de año en año. Los que la conocieron a fines del siglo pasado, casi no la reconocerían hoy. En plenos Campos Elíseos, en lugar que parecía invariable, una avenida nueva, la más bella del mundo, surgió como por encanto... Más allá del Trocadero, un barrio entero de palacios se ha creado de la noche a la mañana... El aspecto de los bulevares, en fin, antes apacible, tiene hoy algo de vertiginoso, con sus multitudes y sus automóviles.»—Todo esto es cierto. Y, sin embargo, Bonafoux tiene razón. París es una ciudad que no cambia, París es una ciudad estancada, París es una ciudad conservadora. Si Aureliano Scholl saliera de su tumba, podría quejarse del ruido que ha aumentado y de las distancias que han crecido. Pero, de seguro, al cabo de unas cuantas horas, su París le aparecería tal cual lo abandonó aquella tarde de primavera en que sus amigos lo acompañaron hasta el cementerio. Me diréis que Aureliano Scholl no es en este caso una autoridad irrecusable, puesto que su muerte remonta apenas a tres o cuatro lustros... Entonces, escojamos a otro parisino empedernido...

a Murger, si os parece..., o a Gautier..., o al mismísimo Mercier, que hace cien años ejerció de cronista callejero... Pues bien: Mercier, después de reponerse de la sorpresa del ferrocarril subterráneo, de la locura de los automóviles, del lujo de las nuevas avenidas, diría sin vacilar:

—Este es mi París, mi dulce París de viejas piedras armoniosas... Este es el único pueblo del mundo en que se puede vivir...

Lo propio dicen los que regresan de Venecia o de Sevilla, de Zurich o de Alejandría.

—Este es nuestro París, ésta es la unica ciudad habitable del mundo.

Y muchos podrían agregar:

—No sentimos ni la fatiga del viaje, ni las molestias de los hoteles, ni el mareo de los barcos, ni las tristezas de las interminables tardes solitarias, porque, gracias a todo eso, podemos ahora sentir la dulce belleza parisina, mejor que hace tres meses. ¡Oh, nuestro París!, ¡cuán caro nos eres! La separación ha aumentado en nuestra alma el amor por ti. Encontrándonos de nuevo en tu seno, experimentamos la febril alegría de la mujer enamorada que, después de una ausencia, se halla entre los brazos de su amante. De todo el viaje y de todos los viajes, tú constituyes en verdad nuestro único placer infinito...

EL ÚLTIMO CAFE LITERARIO



L café del bulevar, donde se reunían algunos literatos notorios, cierra hoy sus puertas. Se llamaba El Calisaya. En una de sus mesas escribió Oscar Wilde las últimas estrofas de la *Balada de Reading Geole*, y en otra Catule Mendés corrigió las pruebas de su *Santa Teresa*... Esto basta para que los periódicos digan con justa tristeza que un café «literario» desaparece. Y agregan: «¡El postrer café literario!»

Ya cuando, hace diez o doce años, Tortoni cedió su tienda ilustre a un mercader de zapatos, los cronistas dijeron lo mismo. El «postrer café» es como «el postrer bohemio». Todos los días muere y todos los días vuelve a aparecer. Tienen alma de fénix esos postreros. De las cenizas de uno nace el otro. Y desde aquel venerable «Procope» de la *rive gauche* en donde Diderot y Voltaire discutieron con los notarios de su tiempo, hasta los «Cardinal» y los «Napolitain» de hoy, no hay, en el fondo, ninguna

diferencia. El Tortoni como el Calisaya, como otros muchos cuya muerte hemos visto llorar, no fueron sino ejemplares diversos de la misma familia.

Por mi parte, yo, que era parroquiano del Calisaya, ya he encontrado, a veinte pasos, el nuevo lugar ideal para pasar ese par de horas que todos consagramos en París a «charlar» el aperitivo. Porque aquí el vermut, el jerez, el ajenjo, no se beben. Se charlan. La copa es un pretexto para hablar mal de todo el mundo y bien de sí mismo. Las borracheras las produce la vanidad más que el alcohol. Y lo que se llama el instante verde, el instante del absintio, el instante de la hada glauca, es, muy a menudo, un instante de simples discursos.

En todo caso, permitidme que os lleve a mi nuevo café, puesto que es el café literario por excelencia. Todos los escritores célebres vienen a él. Todos los que toman aperitivos, quiero decir... Pero sí os he de confesar una triste verdad: éstos son cada día menos numerosos. El trabajo, los deberes sociales, el deseo de huir de los centros de discusiones vanas, el miedo de los compromisos inútiles, el horror de las familiaridades, han hecho huir a muchos que antes tenían la costumbre de sentarse a hora fija ante la mesita de mármol. Una frase parisiense dice: «ça vaut mieux que d'aller au café». Los escritores se repiten sin duda esto cuando piensan en los paseos, en los salones, en las calles. Todo vale, en efecto, más que ir al café, al café literario.

Sólo que en algunos hombres de letras, la carne es aún débil.

Así, mi café nuevo no carece de huéspedes ilustres.

Entremos.

El primero que llega, invierno como verano, es Lajeunesse. Su sitio es siempre el mismo. Los camareros se lo hacen respetar y los parroquianos saben que sería un delito usurparlo.

—Ese es—murmuran las parisienses al oído de sus amigos.

Y durante algunos minutos la atención de todo el café se concentra en aquel hombre, afeitado e hirsuto, cuyos ojos tienen una profundidad extraordinaria. Sus trajes interesan tanto como sus bastones y sus corbatas, tanto como sus sombreros. Los colores más raros, los cortes más singulares, los paños más peludos, las sedas más vistosas, los fieltros más anticuados, los marfiles más exóticos, le sirven para su indumentaria. Pero lo que más ocupa y más preocupa son sus joyas. A guisa de cadena, lleva un collar del Toisón de Oro, que perteneció al gran duque de Alba. Cada uno de sus dedos ostenta una sortija, y no una sortija cualquiera, no un aro de oro con una piedra preciosa, no una de esas corrientes joyas masculinas, sino una sortija episcopal con su enorme amatista o una sortija exótica con grandes turquesas grabadas.

—Un ajenjo—exclama, sin parar mientes en la gente que lo contempla.

Y se sienta. Y con religiosa lentitud empieza a sacar de sus faltriqueras mágicas miniaturas, sellos, esmaltes, bronces, cristales y porcelanas que acaba de comprar en las tiendecillas misteriosas de la rue Laffite o de la rue de Provence. Sus ojos duros, penetrantes y claros, que miran con hostil fijeza a los hombres, ante aquellos *bibelots* se enternecen. Por-

que antes que gran escritor, Lajeunesse es gran anticuario. Un chisme auténtico de una época remota le produce sensaciones de goce casi físico.

Detrás de Lajeunesse llega Courteline, pequeñito y enjuto, siempre con su gabán obscuro, siempre con una cartera ministerial bajo el brazo.

—Parece un pasante de notario—dice alguien.

En efecto: algo hay en su aspecto que no es literario, ni menos aún artístico. Su sombrero y su traje son correctos, pero de una corrección de ropa hecha. Su peinado es impecable. No hay una sola mecha que no esté en su sitio. Sólo que en esa misma impecabilidad se descubre algo de burgués provinciano. Sus guantes, en fin, sus guantes muy estrechos y algo pasados, completan el notarial conjunto.

Mas cuando ese hombrecito habla con su voz ronca, cuando refiere anécdotas rabelesianas, cuando discute los acontecimientos literarios, una especie de fiebre anima su rostro pálido y en sus pupilas se encienden los más apasionados fuegos. Con sólo ver sus gestos, compréndese que lo que dice no puede ser justo ni equitativo, ni natural. Un notario, aun en el paroxismo de la cólera, no habla así. Cuando se tienen esos ojos, cuando se crispan así los labios, cuando se arruga así la frente, es seguro que las paradojas están maduras.

En los cafés literarios, por lo demás, la paradoja es de rigor. Los elogios son paradojas; los ataques, paradojas; las opiniones, paradojas; las confesiones, paradojas. Y ¡ay del que quiera emplear el tono suave y el pensar sereno! Los que lo rodean lo toman

por un *poseur* que trata de llamar la atención haciéndose el comedido.

—¿Sabes?—dice Courteline a Lajeunesse—, hoy he encontrado un cuadro admirable para mi galería. Representa a un murciélago vestido de obispo. Lo pintó un loco en Charentón.

Así como Lajeunesse colecciona *bibelots*, Courteline amontona cuadros malos. Mientras más malos, mejor. Los que se hacen en las prisiones y en los manicomios, son los que más le gustan.

—He descubierto al Velázquez de mi arte—exclama a veces.

O bien:

¡Un verdadero Boticelli que pinta con chocolate...! Le he comprado todas sus obras y las he puesto en marcos, con cristales, para que no se borren... ¡Los que vengan a ver mi museo se van a entusiasmar...! Es preciso venir a admirarlas...

En efecto, cuando se quiere conocer París a fondo, es preciso visitar la galería Courteline y el museo Lajeunesse.

—Mañana iremos—aseguran los caballeros que han ido llegando unos tras otros y que llenan las mesas vecinas.

—Aquel de la barba que parece un apóstol y que asegura en alta voz que Víctor Hugo es un idiota y Lamartine un imbécil, es un farmacéutico—me dice al oído Lajeunesse.

—¿Y aquel otro, aquel tan pálido, cuyas melenas negras le caen hasta los hombros?

—Aquel es un fotógrafo.

—¿Entonces no todos son aquí literatos?

—Es decir... Los hay, como Catulle Mendés, como

Courteline, como Capús, que ganan su vida con la literatura y se divierten con las mujeres, con el juego, con la ciencia, con la fotografía... Los hay también, como algunos de estos que nos rodean, que viven de la fotografía, o de la farmacia, o del juego, o de las mujeres, y que se divierten con la literatura... Pero en el café, esto no se nota. El que más grita y más pelo tiene, es el que más poeta parece a la gente.

De pronto suena un «¡bonjours!» claro. Un caballero rubio entra. Los jóvenes se inclinan. Las mujeres murmuran algo.

Es Catulle Mendés.

Sus ojos azules, claros, de pupila de porcelana holandesa, miran francamente. Sus labios sonríen con bondad. En sus mejillas llenas hay más juventud que en los lívidos carrillos de muchos poetas jóvenes. Y uno no puede menos de pensar con asombro que este caballero tan gentil nació en tíempo del buen rey Luis Felipe, allá en la primera mitad del siglo pasado.

—Bonjours, Catulle—le dice Courteline.

—Bonjours, Mendés—le dice Lajeunesse.

—Bonjours, maestro—le dice el boticario.

Y él sonríe siempre; se pasa la mano por la cabellera, ya no espesa, y que sólo cubre la parte posterior de la cabeza; oye lo que cuenta todo el mundo; pide una copa de jerez; hace señas a las amigas; contesta a las preguntas, y parece una encarnación de la dicha de vivir.

¡Cuánto goce, en efecto, cuánta satisfacción en esta figura de muchacho de sesenta años! Su palabra es fresca y sus palabras son líricas. Su misma

edad le parece una ventura. La lleva en los hilos blancos de su barba con un orgullo ciranesco, y en cuanto refiere anécdotas, la hace notar con insistencia como para que nadie la olvide.

—Allá, en mi juventud, cuando el segundo imperio comenzaba a brillar—dice.

Y las historietas, en sus labios, toman una amplitud de historia. Cuatro frases le bastan para evocar una época, para hacer revivir una figura. Su conversación está poblada de magníficos fantasmas. A su conjuro aparecen los grandes hombres que fueron sus amigos, sus maestros. Es Hugo con su cara de Dios padre, Hugo todopoderoso en el verso, Hugo cíclico y épico, Hugo único; es Wágner con sus cóleras de guerrero nibelungo, con sus tristezas de genio mal comprendido, con sus entusiasmos de creador de visiones; es Gautier voluptuoso como un musulmán, lánguidamente voluptuoso y voluptuosamente poeta, todo en exterioridades pintorescas, todo en deseos quiméricos; es Glatigny, en fin, doloroso y fraternal...

Para oir a Catulle Mendés un completo silencio se establece. Todos quieren saber lo que dice. Su palabra, sin pedantería, es una lección de vida literaria, un curso palpitante de historia de nuestra época. Las mujeres mismas, que por lo general no oyen sino lo que ellas dicen, escuchan estas lecciones. La pasión del maestro las domina. Y yo he creído ver en las miradas que algunas lindas actrices lanzan a la esposa del poeta algo que bien pudiera llamarse envidia. «¡Vivir al lado de tal hombre!—parecen decir esas miradas—, ¡qué perpetua ventura!» Pero madame Catulle Mendés, que suele

acompañar a su marido al café, no nota siquiera los sentimientos que inspira. Bella como una reina, permanece inmóvil en su sitio. Sus ideas están ausentes.

No así las otras damas de letras o de literatos. Vivas, despiertas, curiosas, no pierden ocasión de hacer ver sus talentos y de hacer admirar sus gracias. Las hay que escriben y las hay que leen. Las hay también que ni escriben ni leen, pero hablan y oyen hablar. En París, el barniz de arte está en la atmósfera. Con un poco de sutileza, la más ignorante lo adquiere. Y así es de ver la deliciosa petulancia con la cual una actricilla discute los méritos de Rostand y da su opinión sobre Coppée. El terrible Lajeunesse, que se volvió misógino después de una aventura, no esconde su desdén irónico por estas señoras de letras. Con el menor pretexto las dice:

—Vosotras no sabéis lo que habláis.

Pero ni esto ni nada las desconcierta. En su empeño de parecer saberlo todo ponen el mismo ardor que otras ponen en amar. Son las locas del parnaso. Cuando un hombre no es ilustre, lo desprecian. Cuando alguién pretende hablar de algo que no sea teatro, libros, conferencias, cursos, crítica, periódicos, le vuelven gentilmente las blancas espaldas. En su feminismo especial, que no excluye ninguna coquetería, ningún artificio, sólo del amor y de la simplicidad se muestran enemigas.

—¡El amor...! Es un sentimiento vulgar... Yo no creo sino en la amistad...

Y después de hablar así, os ofrecen mil ejemplos y os cuentan mil anécdotas para probaros que, real-

mente, entre intelectuales, el amor está pasado de moda.

Catulle Mendés, oyéndolas, sonríe desdeñoso. En los ojos de Courteline el incendio aumenta. La frente de Lajeunesse se arruga más que nunca.

—¿No tenemos razón?—preguntan las oradoras.

—¡No!—contesta el ingenuo Batilliat, el lírico autor de «Beauté» y de «Versailles aux Fantomes»—, no, no tenéis razón. El amor es lo único grande, lo único puro en este mundo.

Juan de Mitty, que siempre llega tarde, no puede menos de murmurar irónicamente:

—¿Todavía se habla de esas cosas en París...? En tiempo de monsieur de Stendhal se prohibía discutir sobre asuntos amorosos en presencia de las damas.

Entre los que charlan, nadie lo hace con tanta elegancia como este último. Me acuerdo de que Rubén Darío aseguraba, hace unos años, que «ni Anatole France escribía tan exquisitamente cual de Mitty». Escritor admirable es, en efecto. Pero más que escritor, es conversador. En su palabra está toda la gracia, toda la armonía de su pluma, con más una familiaridad de buen tono que no es común en ningún país del mundo. Así, cuando Capús aparece, ya hacia el final de la tarde, ya que las paradojas comienzan a apagarse y las copas a vaciarse, va derecho a él y no lo abandona.

—¿Qué preparas ahora?—grita un farmacéutico a Capús.

—Nada—contesta éste, sin notar siquiera que lo tutean.

La gloria no lo ha enorgullecido aún. Tal como lo veíamos antes del éxito de la *Veine*, lo vemos hoy. Lo único que ha adquirido es un gabán de pieles. Pero bajo el gabán todo queda cual estaba. Sus ojos miopes no ven a nadie con desdén. Los que se le acercan están seguros de hallar la más cordial acogida.

—Siempre ha sido plebeyo—dice Mitty.

Es cierto. En el mundo literario como en el mundo social, hay una democracia y una aristocracia de instinto. Alfred Capús es la democracia. Jean de Mitty, con sus trajes hechos en Londres, con sus corbatas de sedas lionesas, con sus cigarrillos de iniciales áureas, con sus guantes a la medida, con su rostro de par de Inglaterra, con sus maneras, en fin, que parecen alejar a la multitud y que cuando quieren ser cariñosas hacen pensar en un obispo bendecidor, Jean de Mitty es la aristocracia.

Pero en el café, aristócratas y demócratas fraternizan. Es la ventaja del café literario. Alrededor de sus mesas, el farmacéutico de las barbas es igual al poeta de la Academia. Por eso, aunque se cierren muchos establecimientos del bulevar, siempre existirá un «último café literario».

También habrá un último «cliente serio» en ese café. En mi café actual, el cliente serio es Ponchon, Raúl Ponchon, el poeta del vino y aun del ajenjo. Pero, ¿sabéis acaso lo que es un *client sérieux*...? Es Verlaine, es Villiers de l'Isle Adam, es Goudeau, es el insaciable, el incansable, el que no tiene más hogar que la taberna, el que no vive sino para ser rey de copas.

Yo fuí, en los bores de mi vida, uno de los la-

zarillos piadosos y devotos del gran poeta de «Sagesse». Yo le acompañé un día entero hacia el final de su existencia, y de aquella romería conservo un imborrable recuerdo. Eran las siete de la mañana. Yo había salido para respirar, bajo las acacias floridas del Luxemburgo, el aire primaveral. Las obreritas pasaban rítmicamente con los ojos aún cargados de sueño y de ensueños, con los labios ya sonrientes ante la realidad juvenil. En las galerías del Odeón, los libros nuevos iban formando los clásicos rimeros. Por la amplia calle sin coches, un soplo de vida fresca, de trabajo sano, hacía olvidar los cortejos estudiantiles de la noche. Y feliz de mis diez y ocho años, feliz de mi falta de preocupaciones, feliz de mis esperanzas amorosas, yo iba hacia el divino jardín de las citas, cuando de pronto mi viejo maestro surgió, al volver de una esquina, como un fantasma. Nunca su figura me había parecido tan extraña y tan fabulosa. Sus ojos diminutos desaparecían entre sus cejas, y su naricilla picaresca palpitaba con voluptuosidad de sátiro. Su barba era una madeja enredada de hilos de plata y de oro que hubieran sido ensuciados por las manos de un hada mala. Unas cuantas mechas de pelo cano salían de debajo del ancho sombrero y ocultaban la nuca. Su cuerpo hercúleo estaba envuelto en una capa raída, y su diestra apoyábase en un garrote.

—Acabo de levantarme—me dijo—lo mismo que todos los días... He dormido hora y media... Siempre lo mismo... Ya ni me quito el traje... ¿Para qué...? A las seis me meto en la cama, con sombrero y todo, y a las ocho me levanto...

Una risa. Una pausa. Un ademán de los dos brazos abiertos que quería decir: «Así soy yo», y luego un imperativo:

—Acompáñame.

Le acompañé. Fuimos primero a un café de la plaza de Saint-Michel (el Soleil d'Or, según creo), y en la soledad de la gran sala vacía permanecimos tres horas. El maestro bebió lentamente una enorme copa de vino blanco con jarabe de limón. De vez en cuando abría los labios para repetir cual un estribillo:

—¡Ce cochon de France!

Y cuando yo le preguntaba por qué France era un «cochon», a su vez clavaba en mí sus ojos penetrantes, reía y alzaba los hombros, repitiendo:

—¡Ce cochon de France!

Llegó la hora del almuerzo. Fuimos a la Cote d'Or, cerca del Odeón. Allí encontramos a Moreas. Como Verlaine continuaba su ritornello, el poeta de las «Cantilenes» me explicó que se trataba de Anatole France.

—Le han hecho creer—me dijo—que el artículo admirable que France acaba de consagrarle en *Le Temps* es un ataque disimulado.

Durante las largas horas que separan el almuerzo de la comida, Verlaine no salió del café François I, en el bulevar Saint-Michel. Entre ajenjo y ajenjo, repetía:

—¡Ce cochon de France!

En seguida volvimos a la Cote d'Or, donde de nuevo Moreas, sonoro, sano, petulante, llenó con sus discursos las dos horas clásicas.

A las diez de la noche volvimos al café Fran

çois I. Era el momento de la animación. Alrededor del maestro los homéridas melenudos se amontonaban. Y era Charles Morice, alto, desgarbado, sutil, sardónico, doctoral; y era Louis Lecardonnel, hoy sacerdote, entonces poeta, Louis Lecardonnel, suntuoso y obsequioso; y era Rambosson, casi niño, atento, silencioso; y era Alejandro Sawa, bello cual un árabe con su barba de azabache, con sus ojos soñolientos, Sawa, el español parisiense; y era Henry de Regnier, que parecía un príncipe perdido en una taberna; y era Pierre Louis, acompañado por una mulata deliciosamente rara; y eran otros, otros muchos. Y todos reían, todos discutían, todos gritaban. Sólo el padre Verlaine contentábase con decir, de cuarto en cuarto de hora, con voz cada vez más estentórea:

—¡Ce cochon de France!

A las dos de la mañana, cuando se cerró el café, nos fuimos a una tabernita medio clandestina, la casa Chapellier, en la rue Saint Jacques, y allí, oyendo repetir: «ce cochon de France», esperamos que sonaran las seis de la mañana para que el poeta admirable nos abandonara sin decirnos siquiera las buenas noches.

Por lo general el cliente serio muere entre dos copas, una tarde en que sus amigos acaban de decirle

—¡Hasta mañana!

La muerte, la intrusa, suele entrar disfrazada de parroquiano viejo para que nadie pare en ella mientes. Suele entrar y suele sentarse al acaso, junto al primero que encuentra a su gusto. Al día siguiente, los que saben ver, descubren una cruz en la mesita vacía:

—¡Eh!—exclama alguien—, hoy no ha venido Vicaire...! Debe estar muerto...

Y en efecto, sólo la muerte le impide a un *client sérieux* acudir a la cita de su ajenjo.

—Hoy falta Leclercq...

—Hoy no ha venido Verlaine...

—Hoy no aparece Villiers...

Uno tras otro, los poetas se van. Los cafés guardan sus recuerdos como reliquias. Y así, para los iniciados, hay lugares como François Premier que producen la impresión de un camposanto. Las tablas de mármol de las mesas son como lápidas en cuyas pulidas superficies se leen epitafios ingeniosos o tiernos.

¡Detente, bebedor, aquí yace el fantasma de un gran hombre!

Yo me detengo hoy ante el velador en que hace pocos meses dejé al pobre Emile Goudeau, al último bohemio a la antigua usanza, al postrer hijo de Murger.

—¿Vas a recorrer montañas?—me dijo—. ¡Dichoso tú que, como Ulises, haces viajes largos...!

Más largo es el que él ha hecho. Más largo y más triste. Su último vehículo ha sido el que sirve para enterrar a los pobres de solemnidad, a los que no tienen familia y sucumben en los hospitales.

¡Pobre Goudeau!

Y, sin embargo, no puede decirse que para con él París haya sido inhospitalario. Desde que se apeó de la diligencia, allá en época que para nosotros es remota, encontróse agasajado por la suerte. Mientras su paisano Daudet, recién venido también de la tierra meridional, vivía con diez duros al mes, Gou-

deau cobraba más de cien francos cada día 30 en una administración oficial. Pero los pliegos de papel con el timbre del Estado soportan mal los versos satíricos. Nuestro bohemio llevó, un día de humor diabólico, a la firma de su jefe, entre cuatro circulares y dos oficios, un poema contra el Imperio. El jefe, cual todos los jefes, firmó sin ver lo que firmaba. Al día siguiente un decreto ministerial destituyó al distraído por distraído, y al poeta por sofisticador. Pero aquella aventura que le hizo perder el pan, le hizo ganar la celebridad. Los periódicos se disputaron sus coplas y los editores le ofrecieron sumas fabulosas por sus libros. Era el momento en que los franceses preparaban la guerra de 1870 cantando canciones. Goudeau supo, en el día supremo, renunciar a las risas.

Como buen cadete de Gascuña fué buen patriota.

Luego, cuando el país volvió en sí, su musa contribuyó a despejar las ideas negras y a anunciar un porvenir agradable. Fué la musa que hizo reir a París herido, la musa que recordó al Barrio de las Escuelas que Mimí y Musette no habían muerto. Con unos cuantos amigos, el buen poeta fundó la sociedad de los Hidrópatas o Enemigos del Agua, en la cual la bohemia del viejo quartier resucitó de entre sus cenizas entonando un himno báquico.

Pero la mayor gloria de Goudeau, como bohemio, es su labor montmartresa. En el Barrio Latino cualquiera hubiera podido, gracias al medio y a la tradición, hacer florecer de nuevo las locuras poéticas. En Montmartre era necesario proceder a la manera de los apóstoles conquistadores; era necesario fun-

dar los templos nuevos, descubrir los nuevos dioses, catequizar a los nuevos fieles, dominar al nuevo pueblo de catecúmenos. El Chat Noir fué su obra. La historia no lo dice. La historia habla de Rodolfo Salis como dueño del gran cenáculo. La historia es injusta. Al lado de Salis estaba Goudeau. Goudeau organizaba las fiestas literarias; Salis vestía a sus camareros de académicos; Goudeau reunía a los poetas en torno suyo; Salis construía el escenario minúsculo; Goudeau organizaba farsas mayúsculas; Salis cobraba...

Preguntadlo a los supervivientes de aquella primavera gatonegruna. Lo mismo Willette, el Watteau moderno, que Donnay, el moderno Aristófanes, os dirán:

—Goudeau merece una estatua como fundador del Montmartre artístico funambulesco.

Sin embargo, no sólo no tendrá nunca estatua, sino que apenas tenía hogar en sus últimos años. Para proporcionárselo, los más ilustres poetas organizaron un día una velada en el Vaudeville. Pero alguien se llevó la caja, como era natural.

¡Y decir que Salis murió millonario! El mismo cafetín artístico deja a uno en la miseria y enriquece a otro. Todo depende del modo de comprender la vida. Goudeau la comprendía como parroquiano, como perpetuo, como sempiterno, como incansable parroquiano, y esto, según Teófilo Gautier, es comprenderla al revés.

LA DULCE THAIS



IENTRAS el buen maestro Anatole France habla de Pantagruel y de Gargantúa, uno de los sabios más artistas, Albert Gayet, nos refiere la verdadera leyenda de Thais. Y claro está que tal leyenda no es exactamente igual a la linda anécdota de pecado y de suntuosidad que el novelista moderno escribió, diez o doce años ha, para nuestro regocijo. No, no es igual. La realidad nunca es igual a la poesía, por lo cual más vale olvidar la realidad. Pero en el caso presente el demoledor Gayet tiene una excusa, y es la de vengar al pobre Barba Azul, desacreditado por un libro que acaba de aparecer y cuyo autor es nada menos que el mismísimo Anatole France. «No creáis—nos dice este libro—, no creáis que el hombre de la llave misteriosa fué de veras un marido sanguinario. Al contrario. Fué un pobre señor que se dejó engañar por todas sus mujeres y que murió asesinado por los hermanos de una tal

Ana. Creed lo que os digo. No le hagáis caso al fantástico Perrault.» Y si hemos de ser francos, el sabio Gayet se muestra en su venganza de una moderación exquisita, pues lejos de arrebatar a la cortesana de Alejandría todas sus galas para dejarla convertida en una maritornes de mala conducta, como aseguran algunos que fué, conténtase con modificar y con suavizar los detalles de su vida. ¡Ya quisiera Barba Azul que su nuevo biógrafo lo hubiera tratado de igual modo!

Mas dejemos al cruel señor de Retz.

¿En qué época nació la historia de Thais...? ¿En dónde se habló por la primera vez de su mala vida y de su buena muerte...? El sabio Gayet remonta hasta los *Apophthegmate* del siglo VI para buscar a un fraile que convirtió a una cortesana, y nos asegura que esta cortesana es la que en nuestros días ha llegado a la celebridad espléndida, gracias a las galas con que Anatole France la ha engalanado. Pero antes de tal esplendor, su camino ha sido modesto. Los historiadores de la Edad Media, en efecto, la colocan lejos de Alejandría en un *Komé* de las márgenes del desierto. Así, pues, nada de palacios admirables, nada de muebles riquísimos, nada de legiones de esclavas. Una cortesana de aldea, de un *Komé* egipcio, no puede ser muy lujosa. Sus amigos los arrieros que pasan por su casa le traen, sin duda, de sus largos viajes, telas vistosas compradas en los bazares asirios y joyas de bronce encontradas en las tiendas de los artistas sudaneses. Sólo que eso no es para deslumbrar ni a un pobre solitario como aquellos que en la vecina Tebaida hacían la vida de los chacales y no veían más lujo

que el del sol de la tarde cubriendo de raudales de granates el inmenso espacio desierto. Y si un solitario no se hubiera deslumbrado, menos aún el verdadero salvador de Thais, que es un taumaturgo renombrado en todos los pueblos de Oriente y popular entre la gente noble de Bizancio. ¿Me preguntáis si hablo de Pafnucio? No. El Pafnucio de Anatole France es una pura invención. El verdadero héroe del mito medioeval, se llama Serapión. En este punto, todos los autores están de acuerdo, si hemos de creer al sabio conferencista parisiense que ha consultado los más graves centones conventuales, Serapión—dicen las *apophthegmate* ya citadas; Serapión se lee en *Vitœ Patrum;* Serapión escriben los redactores de las *Acta Martirum et Sanctorum;* Serapión, repite el *Paradisus Patrum;* Serapión, encontramos en la historia *Lausiaca.* Así, no hay que dudarlo, el salvador de Thais se llama Serapión y es milagrero vagabundo. Un día, deseoso de convertir a toda una tropa de histriones paganos que recorren el país egipcio escandalizando a los buenos padres de familia, se vende al empresario como esclavo por la suma de veinte escudos de plata. Al cabo de poco tiempo, el hijo de uno de los histriones muere.

«No lloréis—díceles el religioso—no lloréis.» Y con un gesto de su mano santa resucita al niño. Luego, devolviendo los veinte escudos, confiesa a sus dueños que si entró a servirlos fué para hacerles ver el camino de la fe. Naturalmente, la tropa entera conviértese a la fe de Cristo. Satisfecho de su obra, Serapión encamínase hacia Bizancio con objeto de fundar un gran monasterio. Una vez el mo-

nasterio terminado, penetra en un templo de Diana en el momento en que el hiparca Hermógenes celebra una fiesta pagana y hace que con sólo la fuerza de su elocuencia fogosa, los ídolos caigan al suelo rotos en mil pedazos.

Todos en la asamblea se convierten, menos la hiparquesa. Para castigarla de su terquedad, el taumaturgo la enferma. Luego la cura para convertirla. Al cabo de cierto tiempo, cansado de la vida cortesana, vuelve a Egipto. En un desierto encuentra a un solitario que no ha visto a ningún hombre desde hace treinta y ocho años y que no ha bebido nunca agua dulce. Con objeto de recompensarlo de su larga paciencia, convierte en claro manantial un pozo medio salado. Sintiéndose viejo, se retira a un convento de Pakhomo; pero antes, al pasar por una aldea, convierte a una cortesana. Y cuando llega el día de su muerte, tranquilo, suave, seráfico, casi contento de sí mismo, abre la ventana de su celda para ver a San Antonio, que lo llama desde el Paraíso. La figura, si no me engaño, es mucho más simpática en esta realidad milenaria que en la fantasía moderna de la novela. Para hacer a su héroe grande cual un símbolo, nuestro maestro Anatole France creyó necesario acumular en su alma todas las virtudes sobrehumanas del misticismo antiguo. Lo mismo que un San Simeón obligólo a vivir en lo alto de las columnas de templos en ruinas; lo mismo que un San Antonio, le hizo alojarse en las tumbas abandonadas; lo mismo que un San Pablo el Ermitaño, lo hizo llevar una existencia de soledad en medio de las fieras durante años y años. Luego, queriendo darle relieve, lo llenó de orgullo. Mas a

decir verdad, con tantas virtudes y tanta soberbia, Pafnucio nos emociona menos que Serapión.

En cuanto a Thais, ya es diferente. La de la leyenda es muy emocionadora, sin duda, con su vicio humilde, con su belleza, con su lujo primitivo. Pero la de la novela es seductora entre las seductoras, porque tiene todos los encantos diabólicos con que el poeta ha sabido adornarla. Ahora, si me preguntáis cuál, entre las dos, me es más simpática, en verdad, casi no sé qué responderos. Pero lo que sí os puedo decir, después de haber oído la docta conferencia de Gayet, es que apenas se parecen la una a la otra. La obscura, la legendaria, la que de no existir poetas y pintores en el mundo aún dormiría su dulce sueño entre los cronicones eclesiásticos de la Edad Media; la dulce hetaira a quien unos llaman Paisia y otros Taisa; la convertida sin orgullo y sin pompa, es adorable cual una flor silvestre, llena de sutil aroma. En sus ojos hay algo de la inconsciente impureza de Santa María Egipciaca. Sus manos sin aristocracia, sus pobres manos un poco rudas, no se crispan con distinción patricia al unirse por primera vez en un gesto de divina adoración. Habiendo sido creyente desde su niñez, lo único que la sorprende, al ser llamada hacia la vía del arrepentimiento, es que la miseria haya podido tanto que hasta la haya hecho pecar. Sus únicas palabras, al llegar al perdón, son: «Quiero hacer penitencia.» En cambio su hermana de lujo, la heroína de Anatole France, la soberbia pecadora de Alejandría, sabe la importancia terrible que su cambio de vida ha de tener en los siglos de los siglos. Antes de abandonar la ciudad de sus culpas quiere dar un último

espectáculo de grandeza y quema en plena plaza pública, ante el pueblo atónito, todos sus tesoros. Luego se corta la bella cabellera con un justo y vánidoso sentimiento de sacrificio. Y cuando penetra en el seno de la iglesia, inclinase de un modo algo teatral cual si ofreciera su blanca nuca al hacha del holocausto. Así, pues, si queréis, admiremos más a Thais que a Taisia; pero amemos más a Taisia que a Thais.

La leyenda que más popular fué en la Edad Media, entre las muchas relativas a la cortesana convertida por un fraile, es la que conservó Zacarías con el título de *Paisia la Pecadora.* Como apenas llena una página y como es una de las más lindas historias que hemos oído de labios antiguos, voy a traducirla literalmente a continuación:

«Los padres de una muchacha llamada Paisia murieron, dejándola una casa, y ella, al verse huérfana, decidió hacer de su casa una posada para los religiosos del desierto de Sceté. Durante algún tiempo así fué. Mas cuando hubo consumido su patrimonio, los hombres perversos la inclinaron hacia el mal y por fin la hicieron caer en el pecado. Los religiosos que lo supieron afligiéronse y llamaron al más anciano de ellos y le dijeron: —Hemos sabido que esa muchacha se conduce mal; y como cuando podía se mostraba caritativa para con nosotros, ahora nosotros debemos hacer lo propio con ella. Ve, pues, a buscarla y haz lo que te parezca, según lo que Dios te dé a entender con sus luces. El anciano fuése a la aldea donde vivía Paisia y llamó a su puerta y dijo a la mujer que le abrió: —Anuncia mi visita a tu ama.—Pero la mujer respondióle: —Vosotros

os comisteis lo que ella heredó y ahora ella es pobre.—Entonces el anciano repitió: —Anúnciame, pues puedo serle útil.—La mujer, riendo, exclamó: —¿Qué puedes tú darle para insistir tanto en verla? Luego fué a anunciar al anciano, y Paisia le dijo: —Esos religiosos viajan por las orillas del mar Rojo y encuentran a veces perlas de alto precio.—Inmediatamente adornóse y lo hizo entrar. Y cuando entró, el anciano fué derecho a ella mirándola fijamente y le habló así: —¿Por qué ofendes a Jesús con tu vida?—Ante esas palabras la cortesana se echó a llorar y el anciano lloró también. Ella preguntóle: —Padre, ¿por qué lloras?.—El levantó la cabeza y le dijo: —¿Cómo no he de llorar si veo a Satanás que te posee?—Entonces la infeliz informóse de la posibilidad de hacer penitencia. En seguida murmuró:

—Llévame adonde quieras.—El contesto: —Vamos.—El salió y ella salió detrás de él; y como ella no dijo nada a sus criadas, el fué muy sorprendido. Cuando llegaron a un lugar desierto, era de noche y él le hizo una almohada de arena y después de orar le habló para que durmiera. Cerca durmió él también; pero en medio de la noche despertóse y vió una vía luminosa que descendía desde el cielo hasta el lugar en que la cortesana dormía, y en esa vía descubrió a los ángeles que se llevaban un alma. Levantóse y fué a despertar con el pie a Paisia, mas ella estaba muerta, y entonces él arrodillóse para pedir a Dios misericordia por la pecadora. De pronto oyó una voz celeste que le decía: —Su penitencia de una hora es más preciada que otras penitencias que duran años y que son menos fervorosas.»

El sabio Gayet, que nos leyó anoche esta linda página, contentóse con ponerla un breve comentario en el cual la califica de poco poética. Y yo me pregunto: ¿cómo un hombre de exquisito gusto puede así desconocer el hondo, el admirable, el divino candor de tan suave leyenda? ¿Es por encontrarla algo seca en su desnudez de imagen de vidriera bizantina...? ¿Es por su rapidez algo brusca...? No... Más bien debe ser porque la leyenda de Taisia muerta en pleno desierto, destruye otra bella leyenda de la cual es inventor el mismo sabio Gayet. En efecto, ¿habéis oído hablar de la momia de Thais descubierta en Antinoé hace unos cuantos años y conservada en el museo Guimet de París? El explorador que la encontró en una tumba de piedra es el conferencista que ayer nos hablaba de la historia de Serapión. Ahora bien: si esa historia no hubiera terminado en uno de los monasterios de Egipto, ¿cómo podría la momia ser auténtica? Porque no es probable que el buen padre del desierto de Sceté, viendo a su arrepentida muerta en medio de la soledad, pensara en llevarla a una villa importante para enterrarla con pompa casi pagana.

Demasiado hábil para hablar de este modo, Gayet se contenta con dar poco crédito a la muerte repentina de la pecadora, y nos recuerda que en aquel mismo siglo V en que Serapión hacía milagros, existían en Antinoé doce monasterios de mujeres, cuyas ruinas se ven aún en la tierra desolada. ¿Por qué, pues, no había de llegar Paisia viva hasta uno de ellos? Más aún: ¿por qué el pueblecillo donde la pecadora vendía sus caricias no había de ser una aldea de los alrededores de Antinoé? Puesto

que todos los textos están de acuerdo para llevarla a Sceté o a Nitria, que están a 70 kilómetros de Antinoé, esta última hipótesis es más admisible que la de Alejandría, distante más de 500 kilómetros. En todo caso, que haya muerto en el campo o que haya muerto en la ciudad, poco importa para la gracia suave de la heroína. Lo que sí importa es que no haya sido una cortesana suntuosa, sino una pobre ramera de pueblo, y esto Gayet no sólo lo admite, sino que lo sostiene doctamente, sin temor de disgustar a todos aquellos que, dominados por el genio diabólico de nuestro buen maestro Anatole France, no quieren que haya más Thais que la terrible seductora del santo Pafnucio.

EL CUBISMO



ON la apertura del Salón de los Independientes, vuelven cada año las bromas contra los cubistas. En los periódicos y en los music-hall, en las tertulias y en las reuniones políticas, en todas partes, en fin, el cubismo sirve para fabricar frases pesadas o símiles denigrantes. «Con vuestro cerebro de cubista»—decía ayer un candidato conservador a un candidato radical. Y en un café concierto una gentil «romanciere» canta hoy unas coplas en las cuales compara a M. Caillaux con un cubo.

Todo esto está muy bien.

Pero ¿sabrá la gente lo que es el cubismo y lo que son los cubistas...? Yo, humilde, confieso que hasta ayer apenas me daba una cuenta exacta de lo que podía representar dentro del arte contemporáneo esta tendencia tan extraña, tan sorprendente, tan incomprensible y tan desagradable. Sabía, sí, que entre los cultivadores de la famosa escuela ha-

bía algunos que dieron antes pruebas de talento en otro género de pintura. Mas de los principios del cubismo y de sus cubistas victorias, apenas si tenía ideas vagas.

Por fortuna para mí, un discípulo de Picasso ha venido esta mañana a invitarme para visitar, en casa de un coleccionista norteamericano, una serie de obras maestras de Picasso, de Braque, de Metzinger, de Gleizes, de Gris, de Picabia, de Duchamps y de Villon.

—Cuando no se ha visto un conjunto que represente las diversas tendencias de la escuela—me dice—, no se puede uno formar una idea exacta de lo que significa el arte nuevo.

Luego, muy serio:

—De lo que se trata es de ver sin sonreir.

Esto último confieso que no es fácil. Por más respeto que se quiera tener hacia las novedades; por más empeño que se ponga en desentrañar, entre las exageraciones de toda época de lucha, las líneas que andando el tiempo han de constituir el nuevo estilo; por más voluntad que se emplee en descubrir una idea en el fárrago de los tanteos naturales de una innovación, no es posible contener la ironía que provocan estas singulares obras. Y es que en ellas, nuestra vista, habituada a formas armoniosas y naturales, no halla sino cosas que le chocan y que la hieren. Los títulos mismos que los jóvenes artistas se complacen en escribir en los marcos, lejos de servirnos de hilos salvadores, parecen hechos para acabar de perdernos en el laberinto de lo incomprensible y de lo inexplicable. He aquí, por ejemplo, unas cuantas palmeras que proyectan su som-

bra sobre unas tumbas abiertas; es una obra de Picasso, del maestro. Se titula «La fábrica». Y uno se pregunta: ¿Es un símbolo...? ¿Es una fábrica de gusanos...? ¿O es una verdadera manufactura vista con ojos de personaje de Edgardo Poe...? En seguida encontramos una tela cubierta de cuadriláteros de diferentes matices; ninguna figura se ve en el conjunto; ninguna intención se adivina: parece un juego de niños. Se titula: «El hombre de la mandolina», y está firmada: Georges Braque. Un poco más allá el nombre prestigioso de Jean Metzinger nos atrae. El lienzo tiene matices agradables. ¿Es un velo que se agita entre las llamas? No. ¿Es un torbellino de papeles, que brillan entre luces polícromas? Tampoco. El letrero dice: «La mujer del caballo». Nos alejamos, perplejos. En un ángulo violentamente iluminado por una ventana sin cortinas resplandece un cuadro claro de Marcelo Duchamps. De lejos es como una armadura rota en mil pedazos, o como un espejo cubierto de manchas, o como un haz de sables herido por un relámpago. ¿Ha querido el artista darnos una sensación de pesadilla guerrera? El rótulo dice: «Mujer desnuda que baja una escalera». Pero lo más extraordinario, por la complicación novelesca y legendaria de su título, es el lienzo del mismo Duchamps que se llama «El rey y la reina rodeados de seres desnudos que giran rápidos». ¿Dónde está el rey...? ¿Dónde la reina...? ¿Dónde los seres que giran...?

En honor de la verdad, hay que confesar que no todos los cuadros cubistas son tan obscuros como los que acabo de citar. En la galería a la cual me ha traído el joven catecúmeno discípulo de Pi-

casso encuentro algunos que resultan inteligibles.

—Vea usted—me dice mi gentil guía, llevándome a una sala en la cual figuran cuatro extrañas telas firmadas Marie Laurencian.

Largo tiempo permanecemos ambos en muda contemplación ante estas obras, que no tienen, por lo menos a mi humilde juicio, nada de cubistas. Una se titula «La toilette»; otra, «Femme a l'Eventail»; otra, «Les jeunes filles»; otra, «Reunion a la campagne». Y en las cuatro lo único que se ve es un deseo de reproducir, con procedimientos sabios y con habilidades pacientísimas, la suave y candorosa «gaucherie» de los primitivos, pero no de los primitivos contemporáneos de Frá Angélico, no, sino de los anónimos frailes griegos que, en el silencio de los claustros de Bizancio, copiaron con colores pálidos las escuetas figuras de los mosaicos. Nada en estos seres de capricho hace pensar en la vida. Los brazos son más largos que los cuerpos; las cabezas parecen no adherir a los cuellos; los ojos ocupan más espacio que las mejillas; las cabelleras son, a veces, frondosas cual toisones salvajes y a veces ralas cual pelucas de brujas.

Después de mi larga contemplación, confieso a mi acompañante que no encuentro en este pregiotista ninguna especie de cubismo.

—En efecto—contéstame—, esta gran artista no puede ser considerada como una discípula de Picasso. Su arte procede más bien de Matisse. Pero si no tiene la íntegra comprensión de lo que es el porvenir, al menos debe concedérsele que representa uno de los eslabones indispensables para pasar de

la antigua estética a la estética nueva. Más que una teórica, es una impulsiva.

Aprovechando la oportunidad para salir de mi ignorancia, me permito preguntar a mi mentor:

—¿Cuáles son, si se puede saber, los principios esenciales del cubismo?

Esta pregunta lo hace sonreir. Por más discreto que trate de mostrarse, noto que soy para él una cosa tan rara como un cuadro de Picasso es para mí. En sus ojos se refleja la ironía que mi pregunta provoca en su alma.

—¡Lo que es el cubismo!—exclama—. Pues nada menos que la pintura en su pureza absoluta... Las elegancias exteriores y fáciles de un Velázquez o de un Tiziano representan, si se comparan con el cubismo, lo que la música de Palestrina es comparada con la de Wágner... Pero no, no bastan esos puntos de comparación para dar a comprender la verdad... El cubismo es la pintura abstracta, la pintura limpia de la más pequeña mancha de engaño, la pintura en su soberana belleza de idea sugerente y evocadora... Ya uno de nuestros maestros ha hecho notar que siendo la geometría la gramática de las artes plásticas, nosotros somos los primeros que no nos contentamos con las reglas de Euclides, sino que buscamos la cuarta dimensión. Esta cuarta dimensión es la línea de la inmensidad y de la eternidad, la línea de lo infinito, la línea del ideal si usted prefiere este término algo anticuado... Nuestro canon no puede ser el ser humano, sino el universo... Se nos acusa por demasiado cerebrales. Cierto que lo somos. Pero ¿vale acaso más ser visuales y sensoriales como nuestros abuelos y nuestros padres? Lo

que nosotros queremos es renunciar a la imitación servil de las formas visibles, para llegar a la grandeza de la creación inspirada en la Naturaleza... Inspirada, digo, no copiada... ¿Ha leído usted los estudios del admirable escritor Apollinaire, que es para nosotros lo que Ruskin fué para los prerrafaelistas ingleses y Gustave Geffroi para los impresionistas franceses...? Este teorizante sutil divide el cubismo en cuatro escuelas, a saber: la científica, la instintiva, la órfica y la física. La científica enseña a pintar los conjuntos ideales no con elementos pedidos a la visión directa, sino buscados en la relatividad del conocimiento. A esta escuela pertenecen los cubistas más conocidos y más apreciados del público. La escuela instintiva es la que pinta espectáculos nuevos, tomados más que en la Naturaleza visible en el ensueño instintivo. La escuela órfica Apollinaire la define del modo siguiente: «Es la que pinta conjuntos nuevos con elementos que no están en la Naturaleza misma y que el artista crea de un modo completo, dotándolos de un poder de realidad soberano; las obras de esta escuela representan simultáneamente un encanto estético puro, una fuerza que llega a lo sublime y una luz que lo ilumina todo.» ¿Comprende usted bien tal definición...? Si conociera las obras maestras del gran Picasso, la comprendería mejor. El cubista órfico es él, el maestro, el dios de nuestro arte. En cuanto a la escuela física, a la cual pertenecen las telas de María Laurencian que usted contempló hace un momento con placer, es la que pinta la vida con elementos tomados en el arsenal antiguo de la realidad de visión, pero tratando siempre de modificar en un sentido excelso lo ya usado...

Mi guía se detiene ante una ventana abierta, y respirando a plenos pulmones murmura:

—Supongo que ahora ya sabe usted lo que es el cubismo.

—Sí—le digo—, sí, ya lo sé...

Y tratando de resumirme a mí mismo en una fórmula sensible los discursos que acabo de oir, murmuro: «El cubismo es el arte de pintar abstracciones»:

Muy bien...

Sólo que apenas vuelvo la vista hacia los lienzos que me rodean, ya no son seres abstractos los que descubro, sino fantasmas monstruosos, sin forma humana y sin color humano. La factura misma, en la cual predominan las líneas secas y angulosas de los cubos superpuestos, da a los conjuntos una «gaucherie» de juego de niños hecho con pedazos de madera de matices variados, pero de proporciones idénticas. ¡Oh, estos amontonamientos de rectángulos! El divino Picasso, sobre todo, se sirve de ellos con una amplia libertad. En la tela pone retazos de papel y retazos de cartón; en cada retazo traza un signo cabalístico o una letra latina; luego, bajo el conjunto, escribe lo que se le ocurre. En los dos lienzos suyos que ahora contemplo, y que pertenecen a las colecciones Kramar y Kohnweiler, leo: «El violín». Uno y otro representan, en efecto, un violín. ¿En dónde está el violín...? Yo lo busco, lo busco...

Mi amable cicerone me dice:

—Ya veo que admira usted las maravillas del maestro.

—Sí—le contestó.

Entonces él, animándose, me habla con fervor del providencial artista que vino de Málaga hace años para salvar al arte universal que amenazaba naufragar en el océano de la rutina clásica. Gracias a él, la anatomía que antaño ocupaba a los artistas, es hoy una antigualla despreciable... Gracias a él, lo visible no existe... Gracias a él, no hay ya formas, líneas, colores, sino inmensidad, humanidad, ideal, abstracción... Gracias a él, en fin, la idea domina a la forma y la crea a su antojo.

Otro artista, cuya labor resulta cíclica, según mi amable mentor, es Georges Braque. Yo no he visto de él sino un lienzo que se titula «L'homme a la mandoline», y en el cual no hay, por lo menos para mis pobres ojos vulgares, ni mandolina, ni hombre.

—Es el más misterioso—dicen sus discípulos.

Esto no le impide ser un héroe. ¿Lo dudáis? He aquí las palabras mismas del Ruskin de la escuela: «Su papel es heroico: se esfuerza gravemente: es angélico; ha enseñado a los hombres y a los pintores el uso estético de las formas desconocidas que sólo algunos poetas habían soñado.»

¿Y Jean Metzinger? Si no recuerdo mal, fué en 1911, en el salón de Otoño, cuando este discípulo de Matisse y de Picasso se hizo célebre con un cuadro titulado «La Merienda». Una mujer de formas académicas nadaba en el fondo de un mar de cuadriláteros misteriosos: cada uno de sus dedos era un cubo; su nariz era un ángulo; sus pechos eran dos triángulos; su frente estaba compuesta de figuras geométicas... Y aquello hacía palidecer de emoción a los cubistas.

—Este—me dice mi guía—es el más delicado de

todos, el más ligero, el más agradable, el que primero ha conquistado a la burguesía. Su arte contiene la esencia de su simbolismo maravilloso. Pero, desgraciadamente, no hay en su alma el temple heroico de un Picasso o de un Braque, y a veces su pintura contíene concesiones al gusto de las multitudes.

Albert Gleizes y María Laurencian, que tienen el mal gusto de pintar telas en las cuales se ven figuras humanas, parecen a mi crítico menos cubistas de lo que el evangelio de Picasso exige.

—Ya se despojarán de lo que todavía les queda de miserable realismo—exclama.

Luego, viendo una cosa monstruosa firmada Juan Gris, me dice:

—Este sí es un puro artista... ¿No le conoce usted...?

—Sí—le contesto—, sí le conozco... Le conocí allá en su juventud sencilla y fuerte, cuando ilustraba, lleno de sereno entusiasmo, las obras de Santos Chocano... Pero a decir verdad, apenas le reconozco...

—Y a Picabia, ¿le conoce usted también?

—No.

—Pues aquí tiene usted una obra suya. Es una de las más puras que ha ejecutado. No hay en ella resabios de impresionismo como en otras de las anteriores. Porque este gran artista, lo mismo que Picasso, llegó al cubismo después de pasar por la escuela de Manet. Afortunadamente ya se ha purificado.

La tela suya que tengo ante la vista es un amontonamiento de cubos. Se titula «La tarantela». Y real-

mente diríase que esas figuras geométricas bailan. La fecha de la obra es 1912. Otra hay, fechada en 1908, que representa un gran ciprés negro en una llanura gris y que impresiona con su masa trágica. Pero ésta, según mi mentor, no merece la pena de ser vista.

—¿De modo—le digo después de haber visitado la Exposición y de haber oído sus doctas y ardientes explicaciones—de modo que usted cree que todo esto ha de modificar el arte universal...?

El me mira fijamente, como tratando de sondear toda mi ignorancia. Al fin, grave, murmura:

—Lo que usted me pregunta a mí, es lo mismo que preguntaban los hombres hace cincuenta años a los primeros impresionistas.

Esto, a fe mía, es cierto.

Pero, ¿podrá ser que las locuras sin forma, sin alma y sin armonía que hoy nos hacen sonreir a todos, lleguen a ser mañana o pasado admiradas y comprendidas por el mundo entero? Los marchantes, según parece, compran ya las obras de Picasso, de Picabia, de María Laurencian, de Juan Metzinger, de Albert Gleizes, de Juan Gris, de Marcel Duchamps y de Georges Braque, en la seguridad de que dentro de unos cuantos años han de adquirir un gran valor. Los snobs no se atreven ya a confesar que no comprenden la nueva estética. Se diría, en mi alma y conciencia, que estamos en la época en que París comenzaba a no reirse de Manet, de Monet y de Renoir...

Pero no, no puede ser... El cubismo pasará cual una larga mascarada, a pesar de los marchantes y de los snobs...

Abril de 1914.

EL CEREBRISMO Y LA NATURALEZA



El cerebrismo, la metacoría, el unanimismo, el yoguinismo, el simultaneísmo... ¿Sabéis lo que es todo esto...? Pues, nada menos que las tres grandes novedades artísticas y literarias de nuestra época...

Yo hubiera querido estudiar tales novedades de un modo objetivo, fijándome más en sus manifestaciones prácticas que en sus ambiciones teóricas. Pero con esto de las escuelas sucede siempre que las obras son menos significativas, menos características que los principios estéticos. Así, por ejemplo, he aquí a Mme. Valentine de Saint-Point, una deliciosa rubia que baila con mucho arte y que hace pensar en muchas otras bailarinas rubias. ¿Creéis que lo que hace es danzar? ¡Pues no, señor! Mme. Valentine de Saint-Point, nieta de Lamartine y autora de algunos libros deliciosos, no tiene aprecio ninguno por la danza. Lo que ella cultiva es la «metacoría»... ¿Y esos cuadros de Frost, de Bruce y

de Delaunay, ante los cuales la gente se detiene algo espantada en el Salón de los Independientes, creéis por ventura que son creaciones futuristas o cubistas? De ningún modo. El cubismo es cosa vieja... El futurismo ya está usado... Estos nuevos lienzos son las primeras manifestaciones del «simultaneísmo»... En cuanto al «cerebrismo», su nombre indica lo que es.

* * *

Yo he querido interrogar a los tres innovadores. Naturalmente, he comenzado por el más grave de los tres, por el que, no contento con cambiar un ritmo, un estilo, un gusto, quiere modificar toda la literatura y todo el arte, toda la estética y hasta toda la ética. La ética, sí, porque después de haber publicado un famoso y ruidoso manifiesto del arte cerebrista, R. Canudo anuncia un segundo manifiesto relativo a la moral.

—Por ahora—le digo—lo único que me interesa es el arte literario. ¿Quiere usted hablarme de sus innovaciones, de sus proyectos, de sus teorías, de su escuela?

Canudo sonríe. ¡Extraña fisonomía la de este hombre, hecho de contrastes! Su rostro es fresco, juvenil, con labios de veinte años, con ojos de menos edad aún, y su barba es blanca, blanca. Nacido en Italia y educado en Italia, ha olvidado en poco tiempo su lengua para adoptar la de Francia. Sensual por temperamento, en fin, se consagra a una literatura casi insexuada, en la que todo es ideología y metafísica.

—Puesto que quiere usted que le explique lo que significa el cerebrismo—me dice—, permítame que, ante todo, me refiera a mi manifiesto, en el cual he tratado de compendiar, en una forma adecuada a la comprensibilidad de las masas, el fondo de mis teorías. En otro tiempo, ya usted lo sabe, las artes estaban dominadas por los grandes movimientos míticos y por las grandes corrientes religiosas; los artistas disponían de imágenes familiares para todo el mundo. Puede decirse, pues, que la estética, antaño, era nacional y popular. Hoy, en cambio, es individual. Cada uno de nosotros tenemos que formarnos nuestro universo interior y nuestra representación externa. Nuestra concepción de la vida es personal, y los métodos que empleamos para traducirla por medio de la palabra, el pincel o del pentágrama, no lo son menos. Los más nobles espíritus de esta época nos han dado el ejemplo salvador. En literatura, fueron Oscar Wilde y Gabriel d'Annunzio quienes, desdeñando la sensiblería fácil, llevaron al lirismo por caminos de altiva cerebralidad. Note usted que el cerebrismo se hermana muy bien con el sensualismo. Con lo que no va nunca unido, es con lo melodramático y con lo sentimental. La música, por su parte, libertándose al mismo tiempo de las molicies melódicas de Italia y de los simbolismos wagnerianos, ha recurrido al intelectualismo gracias a la fuerza pensante de Debussy. La pintura, en fin, riéndose de los modelos clásicos, ha descubierto el verdadero principio cerebral, al comprender, gracias a Cezane y a Gauguin, que, sin deformar la línea, es imposible llegar a encontrar el carácter, que es lo principal. Nuestro maestro, en

artes plásticas, es el gigante de los tiempos modernos, el divino Rodín, que ha dicho: «El ojo no se ve sino cuando el cerebro lo ilumina.» Esta frase es nuestra divisa. Para mover la mano del artista se necesita el motor del intelecto. No tengo yo la loca pretensión de haber descubierto, de pronto, las teorías cerebralistas. Desde hace veinte años, desde antes, desde la época de Baudelaire, el artista camina por senderos que tenían que conducirlo adonde hoy se encuentra. De lo que se trataba era de metodizar el movimiento, para hacerlo llegar a su madurez, y eso es lo que ahora estamos consiguiendo, mis amigos y yo, con nuestra escuela.

—Todo lo que usted me dice — hago observar a Canudo—no me hace ver sino una tendencia general. Lo que querría yo conocer es el canon, la retórica, si usted prefiere, de la escuela nueva.

Canudo sonríe. ¡Extraña fisonomía!

—Escuelas como las de antaño—exclama al fin—ya no pueden existir en nuestra época. ¡No faltaba sino que nosotros nos pusiéramos también a hablar de metros, de hiatos, de acentos, de neologismos...! No. Es más vasto, es más universal, es más noble nuestro ideal. Lo que queremos es establecer una gran independencia individual dentro de una estricta disciplina cerebral. Pensar antes de sentir, he ahí nuestro canon. El carácter general, la base fija del movimiento moderno, es la transposición de las emociones de un plan sentimental a un plan cerebral. ¿Comprende usted ahora?

—Perfectamente.

* * *

Después de interrogar a Canudo en su gabinete de trabajo de la Chaussée d'Antin, he ido hasta el Salón de los Independientes en busca de un simultanista, para pedirle que, ante los cuadros de Sonia Delaunay, de Bruce, de Frost y de otros dos o tres innovadores, me haga la merced de explicarme lo que es el simultanismo. Decír que mi ignorancia ha dejado estupefacto al artista, me parece que huelga. Los revolucionarios no se explican nunca que el mundo no se entere en seguida de sus teorías.

—Perdone usted—le digo—, perdone usted, pero como extranjero...

—Es cierto—contéstame sonriendo—, es cierto... Usted no es parisiense... Nuestra escuela aún no ha podido influir fuera de Francia... No tardaremos, sin embargo... ¿Ve usted este lienzo? Lo ha comprado una galería de Nueva York... Este otro es para Alemania... Sí..., sí..., ya comenzamos, y el año próximo es seguro que hasta en la China comprenderán los artistas sinceros que el arte tiene que ser simultanista para existir... De lo contrario, no habrá arte...

Mi cicerone se detiene ante un cuadro, en el cual descubro algo como unas cuantas ruedas que giran en un torbellino de color.

—Es lo más admirable que se ha visto—exclama—, es la apoteosis de la aviación, pintada por Robert Delaunay... Véalo usted bien... No hay en toda la pintura antigua un mago igual del color y de la forma... Con pocos toques y sin complicaciones inútiles, llega a precipitarnos en el cielo de lo sublime. Es la obra profunda por excelencia...

Algunos pasos más adelante nos detenemos ante

otra tela en la cual me parece ver también unas cuantas ruedas de color, que se mueven en un espacio luminoso.

—Este es el «Prisma eléctrico» de Sonia Delaunay—me dice mi mentor—; ¿comprende usted bien su íntimo pensamiento y su bella técnica? La autora de esta obra, aunque no llegue a la maestría de su hermano Roberto, es una gran artista. Con una intelectualidad extraordinaria para sus años descompone los rayos solares, para sacar de ellos lo que necesita cada átomo de su pintura. El movimiento no tiene para ella secretos. ¿Cómo hace, nos preguntamos, para disponer así de la rapidez, del vuelo, de las vibraciones...?

Después de un largo reposo admirativo proseguimos nuestro camino. En un ángulo encontramos un lienzo firmado Frost.

—Un discípulo de Roberto Delaunay, un simultanista que promete—murmura mi compañero sin detenerse apenas.

Y contemplo de paso y veo giros de discos multicolores. En el marco leo «Soles»...

Poco después mi guía me hace parar ante un gran cuadro que se titula: «Movimiento, color, espacio» y que está firmado Bruce.

—Esto—le pregunto—, ¿es también simultanista?

—También—me contestó.

Lo examino y veo, ya no tan claros como en las telas anteriores, los círculos policrimos que dan vuelta en la luz. Pero esta luz no es la misma de Delaunay. Y es que mientras el maestro de la escuela emplea colores frescos, francos, claros, el discípulo busca efectos misteriosos con tonos sombríos.

—Estas obras admirables—me dice mi cicerone—le habrán bastado a usted para comprender lo que es el simultanismo.

—No—le confieso—, no... He visto giros de ruedas... Eso es todo... Y por más que me pregunto en qué consiste el simultanismo, no llego a explicármelo.

Desdeñoso y hermético mi mentor termina:

—No hay peor ciego que el que no quiere ver.

* * *

Para no ser menos que el español Picasso, un norteamericano de París ha inventado una nueva pintura. Y como este norteamericano es un gran artista, y como la invención es extraordinaria, no transcurrirán muchos meses sin que los jóvenes melenudos de la «Closerie des Lilas» y las vírgenes rubias del cortejo de Valentina de Saint-Poin abandonen sus métodos ya usados en el combate épico de dos o tres Exposiciones, para adoptar las flamantes teorías trasatlánticas.

La estética de Dannat—aquel delicioso Dannat que antaño pintó jaleadoras sevillanas y bailadoras granadinas—se resume en pocas líneas, por ahora.

«Todo ser humano—dice su comentador Arsene Alexandre—puede tener sueños y hasta bellos sueños. Sólo los artistas poseen el don de hacerlos visibles. Los grandes de veras son los que, con elementos que el más humilde pasante, lo mismo que el más refinado aficionado, pueden apreciar, logran crear obras bellas.»

Esto es todo, por ahora. Pero ya vendrán los me-

tafísicos, ya vendrán los Charles Morice, ya vendrán los Guillaume Apollinaire, ya vendrán los Camille Mauclair, ya vendrán los extractores de quintaesencias, ya vendrán los cortadores de cabellos, ya vendrá la Academia libre de las sutiles disciplinas, y entonces las ocho líneas de la estética nueva se convertirán en ochocientos volúmenes.

¡Figuraos, en efecto, lo que un glosador sutil puede sacar de esta doctrina pictórica! Porque lo nuevo es aplicar a un arte enteramente plástico un principio puramente psíquico.

«Los paisajes—decía el soporífero Amiel—son estados de alma.»

El innovador yanqui dice:

«Los estados de alma son paisajes.»

Con sus sensaciones interiores, con sus sueños, con sus recuerdos, con sus visiones, ha hecho un centenar de lienzos que van a exponerse dentro de poco tiempo en una galería parisiense.

¡Pintor de sueños! Creo que fué Ricardo Marín quien me contó la patética historia de un amigo suyo que se murió de tristeza por no poder pintar un suspiro.

«El arte—decía aquel hombre insaciable—debe expresar todos los movimientos de la pasión. El beso es un gesto, y lo pintamos. ¿Por qué no hemos de pintar también el suspiro, que es asimismo un gesto? Yo no descansaré hasta lograr la realización de mi empeño.»

Aquel hombre era un pobre artista sin fama, y no vivía en París, sino en un pueblo de Cataluña. Por eso la gente le llamaba el loco. En el Barrio Latino la locura ya no existe. Cuando alguien tiene ganas

de decir que el cubismo es cosa de locos, las miradas desdeñosas de los iniciados le tapan la boca. Es preciso ser un burgués empedernido para preferir un lienzo de Zuloaga a una tabla de Picasso. Y como todos tenemos un miedo terrible a parecer burgueses, nos reimos del retrato de las primas del maestro de Eibar, para admirar «L'usine d'horta de Ebro», del inventor del cubismo.

Con los «sueñistas» nos pasará lo mismo.

«Los únicos documentos que sirvieron a Dannat para ejecutar sus paisajes—dice Arsene Alexandre—los encontró en su cerebro. La vida de los árboles, la lógica de los juegos de la atmósfera, todo ha sido inventado, soñado por el artista.»

De lo que se trata, pues, para estar a la moda de mañana, es de pintar sueños. El modelo vivo, que desde hace algún tiempo parecía algo desacreditado, desaparece ahora por completo.

«Es necesario ser un burgués para copiar las líneas del cuerpo—decíame Zonza Briano el año pasado—. El modelo puede servir de indicación vaga, y ser algo así como un diccionario para un poeta. Pero las líneas las llevamos en la memoria.»

Dannat ha suprimido la palabra «memoria» y la ha reemplazado por «sueño». Así, el que más estupendos sueños tenga, será el mejor artista ¡Si Edgard Poe viviera aún!

* * *

Al lado de los dannaistas, en las Exposiciones recientes, triunfan los goguinistas...

¿Me preguntais lo que es el goguinismo?

Remy de Gourmont va a decírnoslo en las líneas síguientes:

«En esta pintura se trata más bien de sugerir que de mostrar. Se dan indicios y se desprecia la precisión académica.

»Pero para hacer tolerable una ignorancia aparente, es menester mucha ciencia. Para tener derecho a despreciar el dibujo, hay que ser un dibujante de primer orden, y esto es lo que fué Gauguin. Después de haberlo aprendido todo, un día se puso a desear olvidarlo todo. «Lo que los otros me han enseñado me estorba», decía, y prescindiendo de las tradiciones, emprendió la creación de un arte nuevo, decorativo y sintético a la vez.

»No emprendió esto sin guías: fué a buscar sus maestros entre los más humildes, entre los que, inhábiles en el detalle, sólo han producido, del rostro humano, la expresión general. Se remontó hasta los orígenes del arte, hasta los griegos de la primera época, hasta los egipcios, hasta los dibujantes ingenuos de los viejos almanaques populares, hasta los toscos esbozos de los salvajes.

»En el curso de estos estudios buscó la sencillez y la encontró, y este es tal vez el secreto de su genio. Gauguin suprime en el dibujo todo lo que no es absolutamente indispensable, pero sin caer nunca en la caricatura ni en la deformación. Ha hecho en la pintura lo que haría un escritor al suprimir en su estilo todo lo que puede quitarse sin perjudicar la claridad. Gauguin es un gran simplificador.

»Pero hay que reconocer que también abusa él de su procedimiento. Muchas veces es tan sencillo que se hace incomprensible, y con frecuencia sus

ingenuidades parecen paradojas. Pero a Gauguin se le perdona casi todo gracias a su color, que es brillante, y agradable a pesar de los contrastes demasiado duros a veces. Prefiere dejar sin fundir los tonos: los yuxtapone, y esto parece bárbaro a primera vista. Pero uno se acostumbra a ello, y conserva por largo tiempo el recuerdo luminoso de sus cuadros.»

Más de una vez, leyendo estas líneas, me he preguntado si el Remy de Gourmont que las escribió no será más bien que el crítico grave del libro de las «Máscaras», el ironista socarrón y exquisito de los «Dialogues des amateurs»... Porque realmente, la pintura de Gauguin, más que obra de un artista, parece broma de niños o juego de salvajes. Sus asuntos mismos son extraordinarios. En fondos de un azul implacable, destácanse legiones de negras desnudas. A lo lejos un cocotero forma con sus altas palmas una mancha de oro. El conjunto es siempre extraordinario, siempre inquietante.

La primera vez que yo vi algunos lienzos de Goguin fué en el taller mismo del maestro, que volvía de Tahití con el firme propósito de renovar la estética mundial.

—Todo lo que en París os parece bello a vosotros—nos decía—es insufrible... Esas mujeres de los teatros, que tienen fama de lindas, son réalmente monstruosas. La verdadera belleza está allá, en las islas dichosas donde el sol es hermano de la tierra, donde la gente anda desnuda por el campo... Sí, sí, todo es, entre los mahorís, más grande que en Europa. El amor mismo, es más amoroso, porque la sangre es más rica, porque los nervios son más cálidos. En aquella temperatura de invernade-

ro, la flor humana crece con una vida extraordinaria... Aquello es lo que debiera inspirarnos; no esto...

Y con un gesto de oficiante señalaba, por la ventana entreabierta, la calle parisiense llena de damas vestidas de verano. ¡Cómo recuerdo aquella escena! Era un día del mes de julio. El sol ardía en el cenit con furor de incendio. Sobre los techos de pizarra y sobre las fachadas de piedra los cabrilleos eran cegadores.

—¡Qué calor!—dijo alguien.

Gauguin, muy grave, exclamó:

¡Calor...! ¡luz...! Hay más luz y más calor en una tarde pálida de allá, que en todo el estío de aquí... Los discípulos del extraño pintor no tienen la excusa de volver de Tahití, ni de haber amado a las cortesanas de Papaete, ni de haber conocido a la princesa Vaitua.

No; ninguno de los goguinistas viene de lejos. He aquí al primero que encuentro en mi camino. Se llama Othon Friesz, y nació en el Havre, y vive en París. Sus seis cuadros producen, vistos en conjunto, la impresión de un fuego de artificio. Los paisajes son de un verde crudo, sin matices, sin suavidades, apenas salpicados de trecho en trecho de manchas anaranjadas y azules. En cuanto a las figuras, no son sino siluetas vagas con perfiles grotescos, que se funden en la atmósfera verde, haciendo ademanes de polichinelas. Después de Friesz aparece Manzana Pissarro, que también es francés, y que también vive en París. Su inspiración, sin embargo, es oriental. Sus cuadros se titulan: «El harén que huye», «Esplendores de hijas de sultanes»,

«Las dos princesas», «Schamsenar», «Fetnah» hija de Ayub» y «Ahmad la tiñosa». A primera vista, eso parece alegremente caricaturesco. Pero los admiradores del joven revolucionario se oponen a toda risa y aun a toda sonrisa. Es grave eso. Es solemne eso... Las huríes y las princesas envueltas en trapos de un rojo de sangre, tienen gorduras diformes; las adolescentes que se pasean por los jardines, parecen muñecas de cartón verde... No importa; hay que admirar sin ironías. Admiremos y pasemos al vecino, que es marsellés y se llama Verdilhan. Lo que los otros goguinistas hacen con la figura humana, éste lo hace con las calles. En una atmósfera azul, azul, azul, desesperadamente azul, las calles suben y se retuercen en espirales fantásticas, las pobres casas sin puertas, sin ventanas, las casas de pesadilla...

Pero como no es posible citar a todos los demás goguinistas, me contentaré con detenerme ante Matisse, que es el más ilustre de entre ellos.

Treinta son sus obras expuestas este año—esculturas y pinturas. Las pinturas solas me interesan. ¡Qué derroche de luz, qué despilfarro de colores! La riqueza de la paleta es tal, que hace pensar en un mago de «Las mil y una noches», que, fundiendo las pedrerías de los califas, las hubiera convertido en substancia pictórica. En los lienzos que representan naturalezas muertas, sobre todo, nótase ese loco alarde de claridades policromas. Hay en uno de sus lienzos una alfombra de Turquestán que es como un ramillete de flores nadando en un lago de púrpura.

* * *

Y en literatura, ¿no hay novedades?

Sí... Hay los visionarios, y hay también los unanimistas.

Los visionarios no tienen gran importancia.

¡Los visionarios! Yo creo que no hay nada que mejor cuadre como nombre a los pastores de quimera, a los cazadores de rimas, a los cultivadores de imágenes. Ser visionarios es ser creadores de nuevos universos, ser reyes de nuevas comarcas. Los grandes descubrimientos han sido hechos por visionarios. Los visionarios son los únicos dueños del misterio. ¡Los visionarios! Y si hemos de creer el texto del «Manifiesto», firmado por los nuevos poetas, lejos de temer que tal título sea demasiado orgulloso, quieren que la gente no ignore que se dan cuenta de lo que su significado encierra de formidablemente cíclico. «Llamamos a nosotros—dicen los nuevos poetas—a aquellos que desean descubrir la vida.» ¿Puede inventarse una frase más altanera...?

Como es natural, los fundadores de la nueva escuela son muchachos anónimos. He aquí sus nombres: Banville d'Hostel, G. T. Franconi, George Mai, Bernard Marcotte, André Colomer y Fernand Loesen.

Que los seis tengan genio, no es probable. Pero poco importa, puesto que los seis tienen, sin duda, veinte años, y muchas ilusiones y mucho orgullo... Y, además, Dios sabe, tal vez entre ellos uno es realmente visionario, realmente poeta...

* * *

El unanimismo es la última moda; el «dernier cri», la postrera novedad...

Todo lo que en literatura existe, los unanimistas quieren suprimirlo. ¡Ay del simbolismo! ¡Ay del naturismo! ¡Ay del neoclasicismo...! En un artículo, que es a la vez programa y proclama, el general de las nuevas fuerzas dice, hablando de los literatos célebres actuales:

«Esa gente tiembla. La situación es clara. Hay que decidirse a desaparecer.» Hasta ahora, a decir verdad, los que se han «decidido» no son sino cinco, a saber: Jules Romains, el apóstol fundador de la secta; Charles Vildrac, el autor del *Livre d'amour;* Georges Duhamel, el autor de *Ce qui naît;* G. Cheneviere, que todavía no es autor de nada, y René de Arcos, que, según parece, es español. Comparada con las huestes burguesas, esta legión juvenil es bastante modesta como número. Pero eso no la impide intentar las más heroicas empresas y soñar en conquistas seculares.

«Nuestra primera batalla—escribe uno de los paladines del unanimismo—ha sido un triunfo sin precedentes en la historia de la literatura contemporánea. Nos referimos al estreno de *L'armée dans la ville*, drama eterno, faro refulgente, modelo secular.»

¿No se diría que oímos hablar a un corífeo de las luchas simbolistas? Las escuelas, en efecto, cambian; pero el lenguaje de sus fundadores es invariable. Con las mismas frases con que se celebraba hace cerca de un siglo el triunfo de Víctor Hugo en su lucha contra los clásicos, se canta hoy la victoria de Jules Romains en su pelea contra el fantasma de la literatura burguesa. Porque los unanimistas creen

que el drama representado poco ha en el Odeón con un éxito, no de *estime*, sino de curiosidad, ha iniciado una nueva era. Y lo creen de buena fe, lo creen religiosamente. El día mismo en que *L'armée dans la ville* se representó, los periódicos de la noche publicaron el boletín de victoria del apóstol nuevo.

He aquí ese boletín:

«Quiero dar las gracias colectivamente a toda la juventud valerosa y apasionada que esta tarde defendió en el Odeón *L'armée dans la ville.*»

«Esta batalla, puedo decir esta victoria, no aprovecha, ni debe aprovechar a un solo individuo. La poesía, bloqueada hace años en estrecha ciudadela, ha encontrado allí una ocasión para hacer una salida, con banderas desplegadas, por entre la masa del público. Ya es tiempo de acabar con el abominable «teatro en verso», que los imitadores de Rostand y de Coppée imponen a Francia y a nuestra clientela europea. Ya es hora de que el drama literario se ponga a la altura del drama musical francés, que tan gloriosamente fundaron D'Indy, Debussy, Dukas, etc. Ya es tiempo de que el «Nuevo Renacimiento» triunfe en la escena; de que un arte, a la vez clásico y nacional, tradicional e innovador, austero y ardiente, haga relegar al olvido los groseros espectáculos que hombres de poca fe confeccionan con los residuos vistosos del romanticismo. La causa no está ganada aún; será preciso hacer un nuevo esfuerzo. Que estos agradecimientos, pues, terminen con un llamamiento.»

Y, como en París hay gente para todo, no me extrañará que este llamamiento sea oído por muchos adolescentes que, aun sin saber lo que es el una-

nimismo, querrán ser unanimistas por ser algo.

¿Qué es, realmente, el unanimismo?

Yo no lo sé a punto fijo. Pero un amigo, que lo sabe todo, me ha dicho:

—Es una poesía que quiere suprimir de las obras al individuo, al eterno héroe singular, al galán, al aventurero, al ser solo, para no pintar, para no evocar sino masas, multitudes, gremios, grupos. Así, en la comedia de Jules Romains, estrenada en el Odeón, los personajes son el Ejército y el Pueblo. Otros vendrán luego que pondrán en escena el Clero o la Policía o la Marina... De lo que se trata es de mover masas y no individuos; en fin, de «unanimizar». Lo que hay en este concepto de la poesía de ingenuo y de ridículo, todo el mundo lo nota. Pero no hay duda de que también puede encontrarse en la doctrina nueva un principio formidable de grandes inspiraciones.

* * *

Y como junto a la poesía y la pintura la danza ha de figurar siempre, al mismo tiempo que el unanimismo y el goguinismo triunfa la metacoría...

Valentine de Saint-Point es una de las damas más bellas y más distinguidas de París. Las fiestas que da en sus salones en la avenue de Tourville son frecuentadas por la *élite* intelectual. Sus obras literarias tienen un éxito envidiable. ¿Cómo, pues, esta dama pudo de pronto pensar en convertirse en bailarina y exponer su bello cuerpo a las miradas malignas de la gente elegante? Cuando se anunciaron las matinés del teatro de los Campos Elíseos, hubo

muchos que creyeron en una casual homonimia. «No puede ser la nieta de Lamartine», dijeron. Pero pronto fué necesario inclinarse ante la realidad. La nieta de Lamartine, la rubia poetisa, lo era.

Como todo el mundo, yo asistí a aquellas fiestas de arte; y como casi todo el mundo, aplaudí la gracia rítmica y juvenil de la danzarina. Pero cuando se me ocurrió glosar mi placer, me encontré con que la artista hallaba mi glosa llena de errores. Aquí tengo una carta suya, de la cual copio las líneas siguientes:

«Usted también, querido amigo, usted también se empeña en ver en mí una especie de ídolo instintivo y tierno, y apenas quiere concederme el derecho a alojar en mi ser femenino un cerebro pensante, enamorado de la lógica, de equilibrio y voluntad creadora. Así es, sin embargo. Bien sé que usted no podrá saborear lo que yo hago sino en su aspecto plástico. Aunque no me lo dijera usted, sus obras me lo harían adivinar. Es preciso, no obstante, que, haciendo un esfuerzo, se decida usted a aceptar la realidad intelectual de la metacoría.»

Comentando su propia carta Mme. Valentine de Saint Point trata de explicarme, en una conversación interesantísima, lo que su arte, o, mejor dicho, su concepción del arte nuevo de la danza significa.

—En las danzas sagradas—exclama—se estilizan los gestos según un ritual, y se armonizan siguiendo el ritmo de una música tradicional. Hay en esas danzas símbolos mímicos que crean una vida real de homenajes ante las divinidades o de resurrecciones de mitos poéticos. Esto constituye una copia, no una sutilización artística. Ahora bien: más allá del

baile tal cual se comprende hoy, me ha parecido necesario crear el baile ideísta, el baile sugerido ideológicamente por las ideas, las visiones, los temas que han de interpretarse; y que no son ideas o visiones vagas, errantes y desordenadas como se cree, no; sino muy precisas y muy netas. Una disciplina es indispensable a todo arte, como a toda moral. La ingenuidad, la pasión, el entusiasmo instintivo, el sentimiento impulsivo, pueden «comenzar» en la existencia o en el arte, obras admirables, mas no pueden «acabarlas» o realizarlas de un modo completo. Todo arte exige reglas fijas, que sólo el tiempo renueva. El artista que logra renovar es un representante del tiempo. La danza no había aún encontrado quien la hiciera avanzar para ponerla al nivel de otras artes, por la sencilla razón de que hasta ahora nadie había querido ofrecerla en holocausto, sino la gracia carnal de los cuerpos. De lo que se trata es de dominarla por el espíritu, y eso es lo que yo hago, gracias a la creación de la metacoría.

Porque la metacoría, aun siendo siempre la danza, ya no es la antigua danza. ¿Me comprende usted bien...? La obscuridad de mis palabras no es sino aparente... El fondo es muy claro... En vez de depender de la música, la metacoría se une a ella en lazo fraternal, para llevarla a expresar un tema ideológico con una arquitectura de líneas y de ritmos estrictos. La metacoría es la línea; la música es el número. Yo sintetizo la idea bailable en una figura geométrica, y mi cuerpo puede obedecer, entonces, a la idea dentro de la cadencia.

—Todo esto—me permito decir a la bella reno-

vadora—es lo metafísico de la danza. Pero cuando usted armoniosamente...

Muy grave me interrumpe exclamando:

—Ya sé, ya sé lo que usted va a decirme, insoportable hacedor de madrigales... Sólo que no es verdad... No... En mí, cuando el que me contempla es un iniciado, no se ve sólo la mujer bella y joven, sino algo más importante y más trascendental, que es la idea del poema expresado armoniosamente según las reglas inflexibles de una geometría ideal.

Yo escribo mis danzas, como se escribe una partitura, no siguiendo el capricho, sino ajustándome a un tema sintético, en el que van compendiadas las ideas que debe sentir el que me ve bailar. Un paso no es sino un eslabón que une dos actitudes. Poner en movimiento las actitudes que se hallan quietas en una idea, o en una imagen, o en un poema, he ahí el fin verdadero de la metacoría. Y ahora, dígame usted, ¿no es esto algo más que lo que se practica en los escenarios desde hace siglos...?

—Sí—le contesto—, sí... Mientras las mujeres sean bellas...

—No—exclama la revolucionaria—, no... no es eso...; la verdadera belleza está en la idea...

* * *

Así, pues, nos hallamos en la época del cerebrismo... Todo es ideológico, todo es profundo. El baile mismo quiere ser metafísico.

Pero no lloréis, poetas...

Las palabras no significan nada, y a pesar de lo que diga la bella Valentine de Saint Point, la verdadera belleza no está sólo en la idea. Su abuelo Lamartine lo sabía bien...

Mayo de 1914.

EL CULTO DE LA NATURALEZA



HABÉIS oído hablar de las Ligas nacionales e internacionales en favor de los árboles? Son casi tan numerosas como las ligas contra el uso del corsé... Pero, por fortuna, son menos inútiles. Una de ellas, en cierta Memoria presentada últimamente al Gobierno inglés, declara que en nuestros días ya hasta los campesinos de Castilla comienzan a comprender que el árbol no es un enemigo. Algo es algo. Sólo que dejar de odiar no basta. Hay que amar además, hay que amar con amor fecundo y fiel.

Los árboles merecen ser amados en todas partes, como lo son en Extremo Oriente, donde la buena religión budhista ha puesto en cada tronco, en cada rama, en cada hoja, una sensibilidad, una sentimentalidad, un alma. Maurice Barrés, que para comunicarnos su adoración de las plantas nos recuerda a menudo la anécdota de Jerjes adornando un olmo cual si hubiera sido una cortesana, haría mejor en

evocar las innumerables leyendas orientales en que se ve a un cedro, a un ciprés o a un criptomeria quejarse con voz divina de las heridas del hacha. ¡Cuánto más cerca de nuestro corazón, en efecto, el árbol gemebundo y herido, el árbol hermano, que el árbol ídolo, cargado de collares y de brazaletes! Este último puede ser admirable. El primero es amable. Y de lo que se trata es de amar.

«Amemos a los árboles», se titula un libro en que Louis Pierard ha reunido algunas de las más bellas páginas escritas por los literatos franceses sobre el campo. Sí; amémoslos. Amémoslos como los poetas de todos los siglos y de todos los países han sabido amarlos. Amémoslos como Taine amaba aquel castaño frondoso del Jardín de los Inválidos, ante el cual iba todas las tardes a soñar sus magníficos ensueños. «Es mi mejor amigo»—decía acariciando su tronco. Luego, como si hubiera contado la vida de un ser humano, trazaba así su biografía: «Primero fué en la tierra, en la dulce humedad del subsuelo en donde el germen se hizo digno de ver la luz. El sol, en seguida, permitió que la joven planta se desarrollara fortificándose y evolucionando de estado en estado. Alegremente cada año estiraba sus ramas y abría sus hojas, caminando hacia la perfección. Su salud es ahora perfecta. Lejos de mostrarnos una simetría clásica, nos hace ver un alma viva, vibrante, bella.» Y después de una larga contemplación, terminaba, volviéndose hacia sus discípulos: «En ética sobre todo yo le considero como mi maestro.» Otros árboles podrían ser, como el de Taine, nuestros profesores de estética, otros de lógica. Pero es cual consejeros de vida tranquila y enérgica, cual grandes

guías de existencia instintiva, como hay que considerarlos. En los momentos de duda o de tristeza, de inquietud o de angustia, ningún ejemplo superior al suyo. Con una calma que nada perturba, sométense a todas las leyes de la Naturaleza cantando siempre. La brisa primaveral les arranca dulces epitalamios y los vendavales de otoño les obliga a entonar el himno más triste que se conoce. Todo es, para ellos, motivo de exaltación. La disciplina milenaria que los arraiga a la tierra natal, les da la fuerza invencible de lo inmóvil. Sus movimientos vitales desconocen las vanas impaciencias y las estériles rebeliones. Desarrollándose conforme a sus elementos, no tiene que temer ni sorpresas ni sobresaltos. Toda su evolución es de la más pura armonia, y por eso su belleza es incomparable, casi divina. «Si no hubiese más que una rosa en el mundo—dice un poeta—, el lugar donde se encontrara convertiríase en un santuario de romerías.» ¿Y si no hubiera más que un árbol...? ¿Si un álamo único, si un castaño singular, si un solo olivo creciera en una colina de un punto cualquiera del globo? Más que tu rosa, ¡oh! poeta, este gran milagro verde atraería a las multitudes de todos los puntos cardinales. Ahora mismo, a pesar de su abundancia, hay árboles que llaman a las multitudes lejanas en el lejano Japón, y ante los cuales se han establecido, como en otro tiempo ante los templos, centros de actividad contemplativa.

Y no son árboles monstruosos, no son los «talipots» de Caitlán, que con una sola de sus hojas cubren una choza; ni los gigantescos «baobabs» africanos, que se elevan más altos que los minaretes renombrados; ni los «big trees» de California, en cu-

yos troncos pueden vivir familias enteras; ni los «tsofar» de Nubia, que silban cual serpientes; ni los «tamoi» colombianos, de cuyas ramas cae una lluvia violenta; ni los «fosforescentes» de Sierra Nevada, que en las noches obscuras brillan como fanales, no; no son estos árboles, ni los árboles legendarios bajo los cuales dictaron sus leyes los emperadores o reposaron los dioses; no son los seres excepcionales los que más amor y más admiración merecen. Al contrario. Para que un árbol sea verdaderamente bello, es necesario que sea enteramente vulgar... ¿Os choca este aforismo? Es porque me expreso mal. Lo que quiero decir es que para que un árbol aparezca en todo su esplendor, hay que verlo en su tierra natal entre la inumerable familia de sus hermanos, y no trasladado a climas extraños. Ved la palmera, por ejemplo. En las comarcas tibias o ardientes, bajo un cielo suave, sus hojas toman una amplitud majestuosa. En cambio cuando las encontramos en los parques del norte, bajo cielos pálidos, las sentimos como temblorosas de frío, como amarillentas de nostalgia.

Los mismos olivos, que necesitan menos sol y que crecen en todas las tierras meridionales, no son verdaderamente sublimes, sino allá en donde Minerva quiso santificarlos adoptando sus ramas como símbolo de paz.

* * *

¡Ah! los olivos griegos, los olivos plateados de Atenas, cómo nos impresionan cuando por primera vez vemos sus troncos nudosos trepando como piernas de sátiros por las colinas azules. Sin duda

todo lo que en ellos hay de poesía y de leyenda, todo lo que sus nombres evocan, todo lo que sugieren sus hojas aumenta nuestra emoción. Pero estoy seguro de que aun no teniendo historia, ni pasado ninguno, los arbolitos helénicos, nos encantarían con sus gracias nerviosas. «Petit arbre nerveux et pâle»—lo llama Charles Maurres en un poema que Luis Pierrard reproduce en su Antología. Y así hay que hablarle, en efecto, con diminutivos acariciadores, como a un ser sensitivo que detesta las inútiles suntuosidades y que de seguro habría rechazado las joyas que Jerjes ofreció al olmo asiático, como rechaza los adornos, menos ricos, no obstante, que los pámpanos quieren a veces colgar en sus ramas. Su belleza es como la de los poemas áticos, algo seca para quien adora lo suntuoso, pero tan perfecta, tan delicada y tan robusta, que nada a través de los siglos puede destruirla. Los griegos se complacen en asegurarnos que poseen olivos que fueron plantados hace dos mil quinientos años, allá en los días felices en que Aspasia daba consejos a Pericles. Para los naturalistas puede que esto no pase de ser una fantasía. Para nosotros, no. Esos arbolitos ásperos y sin frescura aparente, parecen, en realidad, contemporáneos de las columnas que aun se yerguen a su lado y de los fantasmas que todavía sonríen a su sombra.

Así como hay que admirar el olivo en Grecia, hay que ver el pino en el norte, en las obscuras florestas heladas, allá en los meses en que toda la tierra yace bajo un sudario de nieve, en que todos los demás árboles son cual esqueletos, en que el sol mismo apenas parece tener luz y tener vida. ¡Ah,

entonces los pinos enmarañados, los pobres pinos negros que en verano eran los más modestos seres de la tierra, aparecen como los únicos habitantes altivos de la comarca! Sus ramas no han cambiado. Tales cual estaban en junio, tales están en diciembre. Lo único que ha cambiado es la canción que cantan. Ya no son arpas eólicas las que se oyen. Las voces suaves y misteriosas que llaman a los duendes picarescos para que corran a sorprender a las hadas tutelares se han desvanecido. Lo que suena, muy arriba, muy arriba, en las cimas casi negras, junto a los nidos vacíos, es un gemido interminable. ¡Cómo penetra en el alma esta canción de muerte! Por la noche, sobre todo, a la luz de la luna, entre los temblores de la nieve que parece querer escaparse del seno de la selva, la voz gimiente tiene notas humanas que nos hacen sobrecogernos.

Por fortuna no todos los árboles tienen la tristeza de los pinos. El roble es un patriarca que lleva sus siglos con alegre calma y que se cambia de traje cada primavera, sin olvidar la coquetería de antaño. El álamo aparece cual una ojiva en el gran templo de la Naturaleza. Pero son los castaños, los frondosos castaños de hojas labradas, los que más alegría ponen en los campos. El buen humor es en ellos visible. Su vida famíliar está abierta a todas las curiosidades. Contemplando un grupo de castaños es, de fijo, cuando Jules Renard escribió aquellas líneas que dicen:

«Viven en familia, los más ancianos en medio, y los pequeñuelos que apenas acaban de echar sus primeras hojas alrededor, pero sin apartarse mucho.

»Con sus largas ramas se acarician como para decirse que están ahí.

»Si el viento sopla, gesticulan encolerizados, temerosos de que sus raíces se debiliten.

»Pero entre ellos, jamás una disputa. Murmuran siempre de acuerdo.

»Viéndoles, siento que serán mi verdadera familia. La otra la olvidaré pronto. Ellos me adoptarán poco a poco, pues para merecerlo estoy ya aprendiendo lo necesario.

»Ya sé contemplar las nubes que pasan.

»Ya sé estarme quieto.

»Ya casi sé callarme.»

Este delicioso poema que encuentro en la Antología de Louis Pierard, me parece que las Ligas de defensa de los árboles debieran publicarlo ilustrado para repartirlo en las escuelas. Porque si hay algo que hace sentir la verdadera vida afectuosa de los grandes vegetales, es esa melancólica fantasía. Y de lo que se trata es de hacer sentir a los niños—a los niños chicos y a los niños con barbas—esta verdad profunda y necesaria, que los poetas vanidosos creen haber descubierto, y que en realidad es obra de la ciencia y de los sabios.

De los sabios, sí. Porque si he de hablar con franqueza, tengo que decir que no existe en el mundo literato ninguno, por genial que sea, capaz de hacernos sentir el amor de las plantas tan intensamente cual un sabio cualquiera de los que se consagran al estudio obscuro y divino de la botánica. Para estos hombres, cuyos nombres no aparecen nunca en los periódicos, no existe ni siquiera la voluptuosa tentación que obliga a los Mirbeau o a los

Maeterlinck a inclinarse, llenos de solícito cuidado, ante las platabandas de un jardín. En efecto, no son las flores, no son las maravillosas flores aromáticas y lucientes, las que más preocupan a los naturalistas. Son los árboles, son las humildes especies frondosas y dispersas, son las familias campesinas de altos seres despreciados. «Un lirio—dice Moreas—no necesita protección ninguna, pues en su fragilidad es tan respetado como una virgen milagrosa.» ¡Cierto! En cambio, un pino obscuro, un clásico olivo, un encino nudoso, un vulgar chopo, un árbol cualquiera, un pobre árbol sin prestigio, uno de estos miserables seres verdes que se yerguen en los bordes de las rutas, han menester no sólo de protección, sino de vigilancia. ¡Tienen tan pocas ideas los hombres sobre la existencia sensitiva de sus hermanos los vegetales...! ¡Existe tal vacío en los conocimientos humanos en cuanto nos acercamos al mundo misterioso de las flores...! Y, os lo repito, no son los poetas los que mejor trabajan por llenar este vacío. Son los sabios.

* * *

¿No fué acaso un sabio aquel gran Humboldt que de todos sus viajes científicos volvió cargado de flores y de ramas...? En el mar, en las cimas nevadas, en los valles desiertos, en todas partes, aquel hombre encontraba siempre alguna forma vegetal que admirar. Sus páginas sobre las palmeras de Africa y sobre las sinuosas de América, son dignas de un poeta. Pero lo que más me interesa en sus estudios, por lo que tiene de misterioso, es lo relativo a la

edad inverosimil de ciertos árboles gigantescos y de ciertos rosales legendarios.

Léese en la *Biblioteca universal de Ginebra*—dice Humboldt—: «Muchos ejemplos parecen confirmar la idea de que existen aún en el globo árboles de una antigüedad prodigiosa y testigos acaso de sus últimas revoluciones físicas. Cuando se mira un árbol como una agregación de tantos individuos unidos entre sí como yemas se han desarrollado en su superficie, no hay de qué asombrarse, si añadiéndose nuevas yemas a las antiguas, no tiene la agregación resultante término necesario de existencia.» Agardh se expresa en el mismo sentido: «Como cada año solar añade nuevos brotes a los árboles, y se reemplazan las partes viejas y endurecidas por vástagos tiernos en los que circula libremente la sávia, nos ofrecen los árboles el ejemplo de un crecimiento que sólo causas exteriores pueden limitar.»

El Boabab, cuyo nombre tiene algo de misterioso y de mítico, es uno de los árboles que por sus proporciones y por su longevidad han preocupado siempre a los naturalistas. Su primera descripción, que data de mediados del siglo xv, es la del veneciano Cadamosto, quien habla con espanto de la prodigiosa altura de su copa. Otro viajero antiguo, citado por el mismo Humboldt, Perrottet, en su *Flora de Senegambia*, dice haber hallado Boababs que medían 10 metros de diámetro por 23 o 36 sólo de altura. Adanson indicó iguales dimensiones en la Relación de su viaje en 1748. Los mayores troncos de Boababs que vió con sus propios ojos en 1749, unos en las islitas Magdalenas, cerca del Cabo Verde, otros en la desembocadura del Senegal, tenían

de ocho a nueve metros de diámetro y 23 de altura, con una corona de 55 de anchura. Pero Adanson añade que otros viajeros han encontrado troncos que llegaban a 10 metros de espesor. Navegantes holandeses y franceses habían tallado sus nombres en la corteza en letras de 16 centímetros de longitud. Una de estas inscripciones era del síglo XV, y no del XIV, como por equivocación se afirma en las *Familias de las plantas*, de Adanson, publicada en 1763; no se remontaban otras a más allá del siglo XVI. Adanson calculó la edad de los árboles, según la profundidad de las incisiones que han sido cubiertas por nuevas capas de madera, y comparando su espesor con el de los troncos de árboles de la misma especie cuya edad es sabida. Para un diámetro de 10 metros, halló una edad de 5,150 años. Tiene, por lo demás, la prudencia de añadir estas palabras: «El cálculo de la edad de cada capa no tiene exactitud geométrica.» Después de citar estos cálculos, el sabio Humboldt agrega: «Si, después de lo que precede, las aventuradas evaluaciones de Adanson y Perrottet atribuyen a los *Adansonia* que midieron una edad de 5,150 a 6,000 años, lo que les haría contemporáneos de los constructores de las pirámides y aun de Manés, es decir, los remontaría a una época en que la cruz del Sur era visible todavía en el Norte de Alemania, cálculos más seguros, por otra parte, fundados en las capas concéntricas anuales y en la proporción averiguada entre la edad y el espesor de las capas, nos dan para la duración de los árboles que pertenecen a la región septentrional de la zona templada períodos menos considerables. Piensa De Candolle que los

Tejos son, de todos los árboles europeos, los que llegan a mayor edad. Atribúyese al *Taxus baccata* de Braburn, en el condado de Kent, treinta siglos de existencia; el Tejo de Fotheringall, en Escocia, cuenta de veinticinco a veintiseis siglos; el de Crow-Hurst, en el condado de Surrey, no parece tener más de catorce y medio; el de Rippon, en el condado de York, doce no mas. Endlicher atribuye 1,400 años a un Tejo del cementerio de Grasford, en el Norte del país de Gales, de 16 metros de circunferencia en el nacimiento de las ramas; da 2,096 años a otro Tejo del condado de Derby. Se han cortado en Lituania, Tilos de 11 metros de circunferencia, en los que se han podido contar 815 círculos anuales. En la zona templada del hemisferio austral, adquieren los Eucaliptos un perímetro extraordìnario, y como se elevan a más de 75 metros, ofrecen un singular contraste con los Tejos de Europa *(Taxus baccata)*, que sólo tienen de colosal el espesor.»

Humboldt agrega: «De todas las Encinas europeas que se han medido con exactitud, es la mayor la de Saintes, en el departamento de la Charente-Inferior, en el camino de Cozes. Este árbol, de 19 metros de altura, tiene, cerca del suelo, nueve de diámetro; y a un metro 62 centímetros más arriba, todavía alcanza su diámetro a siete metros, midiendo éste dos en el nacimiento de las principales ramas. En la parte muerta del tronco se ha construído una salita de tres a cuatro metros de anchura y de tres de altura, con un banco en forma de hemiciclo, tallado en la madera verde todavía. Una ventana ilumina el interior de la sala, la cual está cerrada por una puerta, y gracias a la luz que allí penetra, las

paredes están cubiertas de helechos y líquenes. A juzgar por las dimensiones de un trozo de madera que se cortó de encima de la puerta, y en que se contaban 200 anillos concéntricos, se ha creído poder evaluar la edad de la Encina de Saintes entre 1,800 y 2,000 años.»

Si estas edades inverosímiles nos sorprenden en árboles corpulentos, ¿qué decir de la vejez de ciertos rosales que, como el que existe en la capilla sepulcral de la catedral de Hildesheim, tienen más de mil años...? Refiriéndose a esta planta, Humboldt escribe al final de su estudio sobre la duración de los vegetales: «Estoy cierto, según informes positivos debidos a la deferencia de M. Romer, asesor del tribunal civil, de que el tronco es menos viejo que la cepa, la cual no cuenta más de 800 años. Existe una leyenda que enlaza este rosal a un voto hecho por el primer fundador de la Iglesia, Luis le Debonnaire, y un documento del siglo XI refiere que cuando el obispo Hezilo reedificó la catedral, que se había incendiado, cercó las raíces del Rosal con una bóveda que aún existe, sobre la que elevó el muro de la capilla críptica, cuya consagración se verificó en 1061, y que sobre ella extendió las ramas del arbusto. El tronco, vivo hoy, y que sólo mide cinco centímetros de grueso, tiene ocho metros de altura, y cubre con sus ramas un espacio próximamente de 10 metros sobre el muro exterior de la capilla, por la parte de Oriente. Este arbusto, cuya edad es sin duda muy respetable, merece la antiquísima reputación de que disfruta en toda Alemania.» Y un poeta berlinés, después de citar estas palabras, dice: «Sería necesario que esa planta, que ha hecho flore-

cer infinidad de leyendas, fuese declarada tesoro nacional para garantizar su porvenir.»

* * *

En estos últimos años, sin esperar la invitación de las Sociedades protectoras de paisajes, un grupo de botánicos enemigos de la rutina ha conseguido llamar la atención universal sobre la sensibilidad exquisita de las plantas. «Los chinos—han dicho—, a quienes nosotros creemos ignorantes, son, por lo menos en este punto, mucho más doctos que nosotros.» Los chinos, efectivamente, y los japoneses también, tienen, gracias a las leyendas búdicas, nociones menos crueles que los occidentales en lo que se refiere al mundo vegetal. Desde muy pequeños, los niños amarillos aprenden que en los troncos añosos de los bosques, lo mismo que en los esbeltos tallos de los jardines, residen almas sensibles. «Oid el ruido del hacha—dice una balada oriental—y percibiréis los gemidos de la carne que sufre.» Estos gemidos, que en el Asia lejana la sabiduría religiosa ha hecho oir a todo el mundo, entre nosotros sólo los sabios los han percibido.

—¿Sabe usted en qué consiste eso?—explicóme un día mi amigo Roso de Luna—. En que nosotros, los simples experimentadores, no tenemos prejuicios. Cuando un fenómeno nos aparece claro, nos apresuramos a renunciar a nuestros principios anteriores. En cambio los artistas, los literatos, los poetas, son siempre conservadores. La idea de que una planta no sea sino un animal con raíces, les

obligaría a renunciar a mil imágenes milenarias. Por eso no quieren comprender esta verdad. Pero ya tendrán que convencerse, pues no hay duda de que en las escuelas futuras uno de los nuevos principios será la creencia en la vida análoga de los vegetales y los seres humanos... ¿No lo cree usted...? Dentro de algunos días le mandaré un estudio que acabo de escribir sobre la cuestión, y entonces se convencerá.

Pocos días después recibí las páginas de mi sabio amigo, y entre ellas una llamó mi atención. Hela aquí:

«Tengo delante un hermosísimo ejemplar microscópico—tamaño tres milímeros—de «leptodora hialina, leptodora mefistofélica» que yo la llamaría. Es un animáculo del orden de los «braquiópodos», tipo de los «crustáceos». Es, en fin, todo un señor árbol. Un tronco que en lugar de tener varios nudos o grandes mamelones, como el olivo, la vid o la encina, ha conseguido refundir estas nudosidades en dos muy características. La inferior—vientre—es redondeada, y con tres núcleos que acaso sean ojos, o acaso pudieran llamarse el futuro estómago, el hígado y el bazo futuros; y la superior, amplia pirámide tetraédrica, de vértices memalonares y redondeados, un pecho perfectamente definido. Presenta asimismo una cabeza cual una yema floral; unos brazos como los multiformes de ciertas esculturas budistas del Brahmmá de los diez brazos, del museo Guimet, acaso concordada con seres como éste en altísimos simbolismos evolutivos; brazos—no es mera fantasía—, dos de los cuales se parecen a los del «homo» o el «simio», con sus apófisis de inserción, su hú-

mero radio y cúbito, su carpo y metacarpo..., sus dedos, en fin, erizados de barbillas.»

* * *

Sin ir tan lejos como este raro español que en sus doctos ensueños llega hasta el punto de confundir al animal con la planta, otros naturalistas europeos y norteamericanos han observado últimamente las manifestaciones más extraordinarias de la vida sensitiva de las plantas. Así, por ejemplo, Macdougal nos asegura que los seres vegetales tienen ojos. ¿Os hace esto sonreir? Es porque para vosotros la idea de la vista es tan refinada y tan compleja, que al pensar que un árbol puede gozar de ella os lo figuráis en el acto observando con socarrona filosofía todo lo que pasa a su derredor.

Pero cuando se os explica que estos ojos descubiertos por el botánico yanqui no son, en realidad, sino órganos destinados a creer la noción de luz y de sombra, ya vuestra sonrisa, seguramente, se apaga. Porque, en realidad, todo es cuestión de palabras. Aplicando a la existencia rudimentaria de un tronco o de una rama las visiones de nuestra nervosidad complicada, caemos en el acto en el mayor de los ridículos. En cambio, preparándonos para saber que la sensibilidad vegetal es relativa, ninguna idea nueva nos choca. De los ojos, el profesor Macdougal dice: «Examinada al microscopio la epidermis fina y transparente que cubre las hojas, aparece compuesta de millares de células minúsculas, que contienen un líquido claro, y cuya forma es lenticular, lo que prueba que están dispuestas para

percibir las diferencias entre el día y la noche, con objeto de poder volverse del lado del sol.» Contra tal observación lo único serio que se ha dicho es que si realmente el órgano visual de los vegetales reside en las hojas, hay que convenir en que la naturaleza, una vez más, ha hecho muy imperfectamente las cosas, puesto que durante el invierno los árboles se despojan de su follaje. Pero a esto Cunisset Carnot, gran defensor de las modernas hipótesis, responde que, efectivamente, los crudos meses del hielo pueden muy bien privar de la vista a los vegetales, lo mismo que ciega a infinidad de insectos, de reptiles y de moluscos. El propio Cunisset Carnot refiere una anécdota, o, como decían nuestros abuelos, «un caso», que parece inventado por un poeta japonés para impresionar a los niños. Helo aquí reducido a pocas líneas. Érase un labrador inglés, que había plantado en las inmediaciones de su vivienda unos cuantos olmos para esconder sus ventanas contra las indiscreciones de la ruta. Estos olmos, jóvenes e impresionables, parecían gozar de las suaves brisas primaverales con mayor intensidad que los viejos manzanos del huerto vecino, y, naturalmente, también parecían sufrir de un modo singular durante los crueles días del invierno. Atraído por tales signos de vida sensible, el labrador consagróse a observar atentamente las diversas manifestaciones nerviosas de sus arbolitos. Los murmullos gozosos de sus ramas, cuando el aroma de las flores del jardín subía hasta ellas, parecíanle una prueba de que no hay ser vivo incapaz de sentir algún placer. En el movimiento de las hojas buscando el calor y la luz, descubría el ins-

tinto animal de la planta toda. Pero nada le sorprendía tanto como ver que los olmos experimentaban, ni más ni menos que los hombres, la sensación del miedo. En efecto, cada vez que un rebaño de carneros pasaba por la ruta, los nerviosos árboles poníanse a temblar, sin que el menor soplo de aire los agitara.

* * *

Otro sabio, Tolkowsky, va más lejos aún que Mackdougal, y no contento con creer que los vegetales tienen movimientos instintivos, les concede un alma. «La vida de los seres verdes—dice—es tan intensa como la de los hombres.» ¿Será esto verdad...? Yo tiemblo ante la idea de una floresta que odia y ama. ¡Figuraos las tragedias terribles de los jardines, las monstruosas epopeyas de los bosques, los dramas desgarradores de los huertos! El hacha del leñador que suprime a un ser soberbio, lleno de vida y de belleza, rompe con su filo el alma de una amante, de un amigo.

¿Sonreís de nuevo...?

Hacéis mal...

El sabio Tolkowsky principia su estudio con una declaración que nos permite adivinar todos los ensueños de amor entre flores. «En el vegetal—dice—hay algo más que movimientos reflejos. Posee, como los animales, la facultad de realizar una labor interna, inmaterial, que tiene efectos análogos a los que produce la actividad de nuestros centros psíquicos. Esta fuerza abstracta es el alma. Decir instinto no es bastante. Hay que decir, sin miedo: alma... Pero, naturalmente, tal alma no es cual la nuestra, o mejor

aún, es cual la nuestra, mas incompletamente desarrollada.» Luego, en una serie de observaciones tan profundas como sutiles, nos prueba que no hay exageración ninguna en sus palabras liminares. El instinto de la planta, en efecto, es una realidad demostrable y, según parece, demostrada por mil experimentos científicos. Uno de estos experimentos es el relativo a la división del trabajo. «Las fuerzas físicas del ser vegetal—dice Tolkowsky—no son aprovechadas por todo el organismo, sino por los órganos que las necesitan. Todo se adapta a las condiciones del momento, las que hacen que el mismo rayo de sol dé a las ramas un movimiento de desarrollo opuesto al de las raíces. La parte más pequeña no ejecuta sino lo que es útil al organismo entero.» Otras observaciones hacen ver que las flores y los árboles sufren, gozan, son capaces de amor, tienen melancolías y llegan hasta a suicidarse cuando se los aleja del sitio en que han nacido y vivido. Lo que a nosotros nos parece siempre un fenómeno natural de la trasplantación es, a veces, un verdadero suicidio. La planta sin gusto por la vida deja de nutrirse, deja de respirar y, en una palabra, hace un esfuerzo instintivo para escapar a la amargura de su vida. Hay, en apoyo de estas hipótesis, una historia tan extraordinaria como la de los olmos ingleses, y es la de dos cerezos normandos que murieron de amor y de tristeza. ¿Sonreís aún...? No importa. Oid y quizá en seguida vuestros ojos sentirán la dulce humedad de las más hondas ternuras. Un jardinero de Rouen tenía en su huerto dos cerezos, plantados tan cerca el uno del otro que sus ramas se acariciaban sin cesar. Ambos eran muy lindos, con sus ho-

jas murmuradoras y sus ramas ligeras cargadas de pesados racimos. Pero el buen jardinero pretendía que si en vez de estar tan juntitos estuvieran alejados, se desarrollarían mejor y le darían más pingües cosechas. Un vecino, consultado sobre tan importante asunto, opinó del propio modo, asegurando que en tan estrecho espacio de tierra no podía haber bastante savia para dos cerezos. Entonces el campesino trasplantó uno de ellos a otro extremo de su huerto. Y se dijo: «Ahora producirán el doble.» Mas, ¡ay!, lejos de eso, los pobres arbolitos comenzaron a languidecer, a secarse, a enfermarse. En quince días todas las hojas habían caído. Luego, una mañana de otoño, mientras los demás frutales erguíanse orgullosos de sus ricos productos, los enfermos amanecieron muertos. Eran dos amantes que no habían podido resistir a la separación.

—Pero—pregunta naturalmente nuestro escepticismo—, ¿no puede esta muerte haber sido provocada por alguno de los numerosos males físicos de que suelen padecer las plantas?

—No—responde la ciencia—; no; el mal aquel no fué físico, sino psíquico. La materia estaba sana. La enferma era el alma. El jardinero normando, que era un botánico distinguido, lo comprobó haciendo una verdadera autopsia de los cadáveres. Todos los órganos, tronco, ramas, fibras, raíces, los halló en perfecto estado de salud. La muerte había sido provocada por la tristeza.

En el Japón y en la China los poetas saben mil historias como éstas para emocionar noblemente a los niños. En Europa no son los poetas los que saben, sino los sabios, los buenos sabios sentimentales, que a veces son más poetas que los poetas...

LOS CINCO PRINCIPES DE LAS LETRAS



uánto príncipe para una república!

Sí; sin duda.

Pero más vale esto que lo que pasa del otro lado del Atlántico, en el país del hierro. Más vale ofrecer coronas ideales a dulces pastores de quimeras que brindar cetros a los que acaparan el petróleo. Allá, en los Estados Unidos, hay reyes del acero, del azúcar, del aceite, de los diamantes, del algodón... Aquí los príncipes son del ensueño, del ritmo, de la imagen. Dejémosles pasar y echemos rosas desde nuestras ventanas.

* * *

Paul Fort es el cuarto monarca de la poesía francesa. La dinastía fué fundada hace unos cinco lustros por el divino vagabundo que se llamó Paul Verlaine—¡Pablo Primero!—. A la muerte de este

conquistador, los nobles *porteurs de Iyde*, congregados, coronaron a un orgulloso Basileo bizantino, cuya torre de marfil era antro de cabalísticas prácticas y de maravillosas experiencias. Luego, cuando el fallecimiento de Mallarmé dejó por segunda vez vacío el trono, los sufragios favorecieron a Dierx (1).

(1) ¿Dierx...? ¡León Dierx...! A este también puede decirse que nadie, ni en París ni fuera de París, le conocía. El ministro de Bellas Artes, que fué llamado a presidir el banquete del coronamiento, tuvo que recurrir a los recuerdos de Catulle Mendès para averiguar quién era aquel poeta tan grande y tan obscuro.

—Este poeta—contestóle Mendès—, este poeta ignorado es sencillamente el más puro, el más noble espíritu de nuestra época. No creo que haya habido nunca un hombre más poeta en el mundo. La poesía es la función natural de su alma, y el verso es el único lenguaje posible para expresar sus ideas. Vive en un sueño eterno de belleza y de amor. Las realidades bajas pasan a sus pies sin que él las vea. Todo lo bello, en cambio, todo lo que es noble, se agranda ante sus ojos. La melancolía altanera de los vencidos, el candor de las vírgenes, la serenidad de los héroes, el azul de los mares, la dulzura de las selvas y la blancura de la luna, lo impresionan incesantemente. Es el poeta de los hondos fervores...

Cierto... Fué Dierx el príncipe nostálgico, venido del trópico para vivir en París como en un destierro. En sus poemas de otoño, entre murmullos de árboles sin hojas, su pena se acentúa, su visión de la patria luminosa crece, y la tristeza hace que sus estrofas lloren amargamente:

.. Ecoute en toi frémir encor,
Avec ces tintemens douloureux et sans trêves,
Frémir depuis longtemps l'automne dans tes rêves
Dans tes rêves tombés dés leur premier essor.
Tandis que l'homme va, le front bas, toi, son âme,
Ecoute le passé qui gémit dans les bois,
Ecoute, écoute en toi sous leur cendre et sans flamme
Tous tes chers souvenirs tressaillir á la fois,
Avec le glas mourant de la cloche lointaine!

Después de Dierx, fué coronado el monarca actual, Paul Fort.

Paul Fort... ¿quién es?—se preguntaron casi todos.

Y cuando digo casi todos, no me refiero a la burguesía de las oficinas, ni al pueblo distraído de los cafés, ni a la aristocracia desdeñosa, no, sino a los que, por oficio, están obligados a leer libros y a conocer nombres. No hay mas que leer las crónicas que en 1912 se escribieron, en efecto, para darse cuenta de la general perplejidad del Bulevar. En *Le Matin*, en *Le Journal*, en *L'Echo de París*, en el mismo *Temps*, los encargados de las noticias literarias confesaban su desconocimiento absoluto de la personalidad del elegido. «Dicen—escribía el popular Clement Vautel—que ha publicado quince tomos; pero yo estoy seguro de que no hay quince personas en Francia que los hayan leído.» Sólo un extranjero, Rubén Darío, publicó entonces un bello estudio sobre Paul Fort, que comenzaba con las palabras siguientes: «Es el poseedor del torrente de armonía verbal más grande que hoy corre en Lutecia, el poeta más poeta, para quien la habilidad no existe, y que, ya

---

No hay una sola estrofa de este poeta que no esté impregnada de melancólica suavidad. Las palabras mismas parecen, entre sus versos, desfallecer como pétalos marchitos, como sedas antiguas. Un murmullo de hojas secas arrastradas por el viento del crepúsculo, llena sus poemas. Sus imágenes son quejumbrosas y vagas. Por sus nobles paisajes, altas siluetas de mujeres pasan, silenciosas, vestidas de blanco, cubiertas de joyas antiguas, confundiendo sus almas eternas con el alma joven de las rosas. El agua de los surtidores cae en las fuentes de mármol y canta una monótona melopea. A lo lejos aparecen mansiones señoriales, cuyas ventanas, iluminándose, parpadean en la sombra.

rozando flores o profundizando minas, ya en lo fabuloso o en lo histórico, ya en lo sublime o en lo familiar, ya en lo tradicional o en lo novísimo, es un maravilloso maestro del verso, al cual ha quitado el obstáculo visual tipográfico, de modo que si no fuese por el canto, creería el profano que se trata de labor en prosa. Ritma ya suprimiendo la «e» muda francesa—que cuenta como sílaba aunque no se pronuncia—, ya flexibilizando el metro con un encantador virtuosismo. Es una voz de la Naturaleza.»

En París mismo, en el Barrio Latino, en el ambiente del *mercure* y de la Closerie de Lilas, no hay poeta más admirado, más querido y más conocido que Paul Fort.

«Paul Fort--dice Remy de Gourmont--es la figura más rica en poesía de la generación actual.» ¿Cómo, pues, explicarse el desconocimiento de que hacen gala los bulevares? Porque hay que notar que ni siquiera se trata de uno de esos poetas esotéricos cuya obscuridad desconcierta a los críticos e irrita al público, sino de un cantor ingenuo y espontáneo de temas eternos como el amor y la muerte. La forma sola de la impresión de sus obras puede chocar a los que están habituados a la poesía clásica. Renunciando a las líneas cortas, el nuevo príncipe imprime sus versos del mismo modo que Leopoldo Lugones editó sus *Montañas de oro*, sin dividir los hemistiquios línea por línea. Mas ¿es acaso esto bastante para justificar un desvío tan notorio? Yo no lo creo. Y así, meditando en lo que dicen los cronistas comentadores del nuevo principado, llego a preguntarme si no hay, en la ignorancia que tan ruidosa-

mente proclaman los periódicos, algo de falso y de artificial.

En todo caso, suponiendo que Clement Vautel y los demás cronistas del Bulevar tengan razón, aunque no sea sino en parte, puede asegurarse que el escrutinio reciente habrá tenido la ventaja de sacar de los limbos a un poeta que merece ser conocido y estudiado no sólo a causa de su personal genio poético propiamente dicho, sino de la magnífica lección de independencia artística y de ingenuidad ardiente que su obra contiene. «Contempla—dice en una de sus primeras baladas—, contempla, sé tu propia cosa, déjate guiar por tus sentidos, enamórate de tu propia alma esparcida en la vida.» Y esto en todo el curso de su existencia literaria no ha dejado luego un solo instante de ponerlo en práctica, aun a riesgo de romper con la retórica establecida y con los usos tradicionales. Porque, en verdad, todo lo que hay de «raro» en la obra del joven príncipe es, más que producto de un deseo verdadero de singularizarse, resultado de un instinto libre de vate primitivo y de una energía sincera de innovador. Contestando hace poco a cierto crítico que ponía reparos irrespetuosos a su estética, escribió: «El arte no tiene nada que hacer con las barreras, las cadenas y las mordazas; os dice marchad y os suelta en el jardín de la poesía, en el cual ningún fruto es prohibido. El poeta es libre. Yo quiero todo el espejo y no uno solo de sus reflejos. Pensar en rebaño es indigno del poeta. Permanecer libre, he ahí la mejor nobleza.» En su afán de libertad absoluta, en efecto, ni siquiera los cánones del verso ha respetado. Sus poemas contienen, entre fragmentos versificados de

un modo perfectamente musical y hasta perfectamente clásico, trozos que no son sino prosas rítmicas. El conjunto, como es natural, causa cierta sorpresa en un principio. Pero basta recorrer sin prejuicios mal intencionados unas cuantas páginas de cualquiera de sus libros para encontrarse en el vasto campo de su obra cual en un lugar deleitoso en el que nada choca. Y nada choca porque nada es artificioso. Y si algo choca, es porque nosotros mismos llevamos a nuestro poético paseo resabios de retórica empedernida y gustos de tradicional uniformidad. El verso, para casi todos, ha de ser igual a lo que ya conocemos. ¿Por qué? Porque sí, porque así lo ha establecido la rutina, porqne así lo mandan esos padres de la iglesia literaria que se llaman Rousard, Chenies, Hugo, Lamartine. Fuera de lo ya escuchado, todas las músicas nos disuenan. El mismo verso libre que tiene venerables antecedentes remotos, causa en el oído del mundo tal extrañeza, que muchos lo consideran como el producto de una herejía llamada a desaparecer. ¿Cómo, pues, impedir que el arte del autor de las Baladas Francesas, mucho más radicalmente indómito que el del mismísimo Villé Griffin, sea visto con ojos de desdén por los académicos? En este sentido hasta es de celebrarse que los cronistas bulevarderos que confiesan no haber leído jamás una obra de Paul Fort, sean poco amigos de leer novedades poéticas. Figuraos realmente lo que habrían dicho, si en vez de ignorar hasta el título de los quince tomos de que habla Clement Vautel, hubieran podido citar poemas como el siguiente:

«Les mille traits de feu que lancent tes nuages,

tout remplis d'ares d'ébène, pommelés de poinges bleus, que tes flèches le tuent, orage, le Roi sauvage dont les flèches d'Amour ont dèvoré les yeux.

Il s'est dressé. Le ciel, noircissant tout à coup, fouette de longs zéphyrs, pâles dont l'herbe a peur les champs couverts de lin, jusqu'en la profondeur du couchant oû déjá la pluie blanche est debout.

Elle approche, il l'entend sonner comme une lyre sons la plaintive main d'un dieu chantant sa mort. Le crêpe d'un nuage aveugle ce décor (mais qu'importe à deux yeux sanglants!) puis se déchire.

Tout l'orage est debout contre lui. Dans l'espace, le vieux Roi Lear, d'un geste abolissant l'amour, vient sous ses mains crispées d'éveiller à son tour, o pluiel le chant de mort de la Terre et des races.

Le soleil, beau novice chanteur des pluies du jour, pose naivement ses doigts au fil des gouttes Hé! chantez à present, lyres du neuf amour. Mais qu'importe à deux yeux qui saignent! Rien... Rien sans doute.

Elle chante à présent, la pleuie ensoleillée. Elle chante la vie de Lear et des alouettes... Dans leurs carquois les nues ont dérobé leurs traits. Tout est douceur. Et chante à l'azur la rainette!»

¡Cómo se reían, hace algunos años, los discípulos de Brunetiere al comentar poesías de este jaez...! Pero, por fortuna, el príncipe es invulnerable. La admiración sincera y consciente de los que, habiendo profundizado su obra, lo comparan, como lo hizo Rubén Darío, con Shakespeare y con Hugo, le forjan una coraza de orgullo, contra la cual todas las flechas, por aceradas que sean, se rompen. Por otra parte, su edad le permite ser escéptico en punto a

crítica literaria, puesto que después de haber asistido adolescente a los estrenos de las primeras obras de Maeterlink que Sarcey, el pontífice de la época, calificaba de «farsas estudiantiles», contempla hoy la apoteosis del gran poeta belga.

—Lo mismo puede pasar conmigo—debe decirse al oir reir a los Sarcey de este tiempo.

Y, en efecto, lo mismo pasará. El público es tardío para aceptar las novedades. Lo que le obliga a salir de sus hábitos, le inspira desconfianza. Ante Verlaine místico, ante Mallarmé hermético, ante Veraheren reformador, ante Moreas helénico, siente un malestar sincero que le inspira las más injustas burlas. Pero llega un día en que a fuerza de oir celebrar las innovaciones que tanto le chocan, se da cuenta de la necesidad de estudiar con respeto los libros que antes sólo ha hojeado con desdén, y entonces tiene que inclinarse reverentemente. No hay sino ver quiénes son ahora los más entusiastas panegiristas de la poesía simbolista para converse de que en el fondo nada es inmutable en los juicios populares.

Las Baladas de Paul Fort serán, andando el tiempo, obras clásicas. Sencillas de una manera absoluta, parecen a veces anteriores a todas las producciones que llamamos primitivas, y que, en realidad, no son sino resultados de culturas muy complejas. Un hombre capaz de inventar algo, de seguro no habría podido escribir desde el primer instante los versos de Homero. En cambio tal vez se habría expresado como lo hace ahora Paul Fort, con esta mezcla inconsciente de cláusulas libres y de conceptos clásicos, que constituye una poética natural y espontánea y que contiene en germen o en resumen todos

los géneros conocidos, desde la epopeya hasta el madrigal, desde el epigrama hasta la novela, desde el drama hasta la crónica.

«Este hombre—dice Remy de Gourmont—es verdaderamente de una variedad extraordinaria, y cada página suya que uno cita hace sentir no haber citado otras.» Y, a renglón seguido, agrega: «Ahí es quizá donde se encuentra mejor el genio puro y simple, y donde más se siente el valor de estas palabras.» Naturalidad absoluta, en efecto, naturalidad casi inexplicable en nuestra época es la del príncipe. Pero por lo mismo la crítica no encuentra medio ninguno de explicar el mecanismo de su estética y tiene que contentarse, como Tancredo de Visan y como Emile Bernard, con citar las estrofas más significativas de sus poemas. Sólo que esto ofrece para los extranjeros una dificultad grandísima, que es la de no saber si es mejor traducir o dejar en la lengua original lo que querrían hacer saborear a sus lectores en las *Baladas francesas*. Por mi parte, me confieso incapaz de trasladar al castellano una sola de sus estrofas. ¡Hay tantos matices delicadísimos de ritmo en ellas! Pero, por fortuna, un hombre que dispone de un instrumento impecable para ejecutar en castellano los más difíciles aires franceses, viene en mi auxilio y me brinda aquí mismo una de las más curiosas letanías del primer libro del príncipe, vertida a nuestro idioma.

Hela aquí, para los que la hayan olvidado:

Sed bendecidos,
Recuerdos deseables,
Recuerdos imborrables,

Bondad de los primeros años,
Buen retorno de amistad concluída,
Mar oliente a algas,
Olor de heno por la tarde,
Leche con pan tostado de las abuelas,
Vacaciones del alma,
Modestia en la epopeya,
Alma del poeta,
Flor seca de perfume delicado,
Mañana de rocío,
Ruidos de la mañana,
Primera amiga de los lindos ojos sencillos,
Primer rayo de sol en la ventana,
Primeras misticidades del alma,
Mano franca en la mano,
Boca fresca en la boca,
Ojo límpido ante el ojo,
Ropa perfumada de los campos,
Armario que rechina suavemente,
Buena cama adonde os busca el gallo,
Creencia sin límites,
Plegaria de los barcos sobre el mar,
Plegaria de los niños en la cuna,
Oración que el hombre no puede ocultar,
Selva del cierto saber,
Canto lejano bajo el sol,
Canto de los suaves colores sobre el lago,
Campanas del domingo,
Oriente entrevista,
Pesca sabrosa,
Misterio tras el muro,
Reja dorada del bello jardín
Puerta de entrada del cielo,

Claro de luna tras la floresta negra,
Emoción ante la obra,
Organo del canto llano más sagrado,
Roce de una falda-pájaro,
Angustia casi buena de la espera,
Paso casi silencioso sobre las hojas,
Virgen recontrada en todas las vírgenes,
Miedos inefables cerca de la mansión de las aguas
[dormidas,
Exhalación de los días de verano,
Estrellas azules en el cielo negro,
Planicie verde tierna a las flores azuladas,
Cintas azules en los cabellos de oro,
Miradas azules en el misterio,
Recuerdos que borran las heridas de los corazo-
[nes,
Recuerdos que sois el único candor,
Recuerdos que me ayudaréis a morir mejor,
Sed bendecidos.

¿Me decís que son extrañas estas líneas? Sin duda. Mas de esta extrañeza es de la que Rubén Darío ha escrito: «Ahí está contenida toda la poesía, casi.»

Como Francis James, en efecto, Paul Fort encierra en sus poemas la infinita variedad de los sentimientos humanos y ni desdeña nada por insignificante, ni teme nada por inmenso. En unas cuantas líneas heterogéneas pone a veces todo un cantar de gesta, y otras veces un detalle familiar, más que familiar, trivial, le inspira páginas enteras. Viviendo fuera de la ley estética, crea, lo mismo que sus temas, sus medios de expresión y pasa con igual facilidad de lo sublime a lo frívolo y de la prosa al verso. «Para exteriorizar el ritmo de este pensa-

miento lírico en perpetuo movimiento—dice uno de los críticos que mejor ha estudiado las *Baladas francesas*—, era necesaria una forma esencialmente dúctil, que se adaptara a todas las trasposiciones de estados de alma.» Fort no temió el esfuerzo de la invención y creó por completo su estilo, que puede lo mismo ser rimado que ritmado. Pero hay que hacer notar que este estilo no puede servirle sino a él, y el día que tenga imitadores se verá lo imposible que es, sin genio creador, servirse de un instrumento tan delicado, tan sutil y tan complejo. Hasta hoy, el poeta de las *Baladas francesas* ha vivido en un espléndido aislamiento, sin discípulos, ni imitadores. Mas es probable que en lo venidero no pasará lo mismo. Adolescentes que antes no querían, sin duda, parecerse a un cantor sin laureles, comenzarán pronto a imitir al bardo oficial o nacional. Los príncipes tienen imitadores, aunque no sea sino para dejarse la perilla como en tiempo de Napoleón III, o para ponerse peluca como en tiempo de Luis XIV. Y si esto es de lamentarse por las muchas parodias inocentes que de seguro estamos condenados a ver en breve, no así en un sentido más amplio y más general. ¿Lo dudáis...? ¿Decís que toda copia, por hábil que sea, es detestable...? Sin duda. Los que se dejen tentar por la factura especialísima de las *Baladas*, serán condenados al supremo ridículo. Pero junto a ellos y por encima de ellos, habrá otros que sólo aprovecharán la lección de absoluta libertad dentro de la absoluta originalidad personal, y esos serán los que, pudiéndose llamar herederos y continuadores del príncipe, perpetuarán su maravillosa estética.

* * *

Anatole France, príncipe de los prosadores, adora confesarse. En todas sus obras hay algo suyo, muy personal, muy íntimo, un secreto de su alma. Y no creáis que este lirismo es inconsciente. «El arte objetivo—dice—no existe, y los que se jactan de poner algo más que sus propios seres en sus obras son víctimas de falaces ilusiones. La verdad es que no salimos nunca de nosotros mismos. Esto constituye, tal vez, nuestra más grande miseria. ¡Qué no daríamos por poder ver durante un minuto con los ojos de una mosca y por comprender la Naturaleza con el cerebro rudo de un orangután! Pero es imposible. No podemos, como Tirsias, ser hombres y acordarnos de que fuimos mujeres. Estamos encerrados en nuestras personalidades cual en una prisión perpetua. Y lo mejor que podemos hacer es aceptar de buen grado esta horrible condición y confesar que cuando no tenemos la fuerza necesaria para callar, hablamos de nosotros mismos. Para ser fanco, el literato debe decir: «Señores, voy a hablar de mí, a propósito de Racine, de Shakespeare, de Pascal, de Goethe.»

Estas ideas explican la unidad original de las obras de Anatole France. En todas ellas se ve, en efecto, una inquietud de pagano moderno, enemigo de la moral católica, pero no de la pompa eclesiástica ni de la dulzura conventual. Así, contestando al senador Hebrard, que le llamó *benedictino burlon*, escribe: Realmente, me produzco el efecto de un fraile filósofo. Pertenezco de corazón a la abadía de Thèleme, cuyas reglas dulces son fáciles de obedecer, y en la cual quizá no hay mucha fe, pero sí hay mucha bondad.» La bondad es la base de su

evangelio. De su bondad infinita, toda misericordiosa y llena de gracias, se deriva su filosofía. Por bondad, por amor de los pobres, odia a los ricos; por bondad desea la supresión de la sociedad actual; por bondad, en fin, sueña en ver suprimidos los Gobiernos y las leyes. Porque no hay duda: el adorable maestro de las letras francesas es un anarquista, o, mejor dicho, un nihilista sin violencia. Lo que existe le parece odioso. Natural es, pues, que trate de destruirlo. Y donde los otros ponen bombas, o discursos, o proyectos de ley, él coloca sonrisas.

La sonrisa es su égida y su lanza... Para defenderse, sonríe. Sonríe también para atacar. Y sonríe, sonríe asimismo, sobre todo, para ocultar sus lágrimas. Recordad las frases de fuego del *Lirio Rojo* (aquella novela que, según Lemaitre, es la flor suprema del genio de la raza), y decidme si no hay, escondiendo la animalidad furiosa de los amantes, escondiendo el dolor inmenso de los hombres, escondiendo las lágrimas, y las angustias, y los malos instintos, una sonrisa y mil sonrisas. ¡Sí! Y también hay sonrisas, coronas de sonrisas, para ocultar, en otros cuentos, los cuernos del Fauno. Y hay sonrisas, sonrisas, sonrisas, tapando el odio inmenso del abate Coignard contra el mundo. Oid hablar a este buen sacerdote. Su palabra, llena de unción, es amena y recogida. Cualquier cosa le inspira frases de bondad. El robo, el asesinato, la lujuria, la gula, todo le parece perdonable. Porque el hombre no es dueño de sus pasiones. En cambio es dueño de sus principios, de sus ideas, y esto hace que el piadoso abate se yerga, indignado, contra el Ejército, contra

la Magistratura, contra los Cuerpos constituídos. Tan amargo es en el fondo este análisis, que muchos jóvenes poetas han pensado, terminando el libro, que quizá «sólo los nihilistas tienen razón». Pero el dulce maestro, sonriendo siempre, les contesta: «No. La organización no tiene importancia. Todo lo malo de la sociedad está en la Naturaleza humana. Destruyamos y haremos bíen. Pero en cuanto querramos reconstruir, caeremos en defectos más grandes que los anteriores. Lo mejor es seguir viviendo sin examen. La ignorancia es la condición necesaria de la dicha. Si lo supiéramos todo, no podríamos soportar un instante más la existencia. Los sentimientos que nos la hacen dulce, nacen de mentiras y se alimentan de ilusiones.» Este nihilismo melodioso anima toda la filosofía del hijo de Tolstoi, de Rousseau y de Dickens. Su pirronismo le impide mostrarse violento, pues, según su propia expresión, «un excéptico no se rebela contra las leyes, porque jamás creyó que pudieran ser buenas». La sencillez indocta parécele un bálsamo para los dolores del mundo. En cuanto a los sabios, que sólo han sacado el dolor del estudio, lo único que pueden hacer es continuar leyendo. «¡Amemos los libros—exclama—como la amorosa del poeta amaba su mal!» Los libros matan; no importa; es necesario adorarlos. Los libros son inútiles, y los hombres no hicieron grandes cosas sino en épocas en que nadie sabía leer; esto tampoco importa, es indispensable idolatrarlos. La enfermedad de leer no tiene remedio. Leyendo aprendió el abate Coignard su anarquismo sin acritud, ante el cual sólo una cosa es sagrada: el amor. «Las verdades descubiertas por la

inteligencia—dice—son estériles. Sólo la pasión es capaz de fecundar sus ensueños.»

Aunque parezca mentira, la obra toda de este *benedictino burlón*, de este irónico nihilista, de este docto pirroniano, es un himno de amor, de goce y de vida. La novela de *Thais*, en la cual algunos moralistas han querido ver una lección contra el orgullo, no es, en realidad, sino una suprema glorificación del amor. El solitario Pafnucio vence, como San Antonio, a todas las tentaciones y vence al vicio de la ciudad pecadora. Y vence en el alma de la cortesana los instintos de voluptuosidad, de lujo, de riqueza. Sólo al amor no puede vencerlo, y, víctima suya, sé precipita a los pies de Thais muerta. En el *Crimen de Silvestre Bonnard* el amor va más lejos aún. El sabio académico, que se cree libre de todo movimiento de violencia, ve un día en un colegio a la hija de una mujer de quien antaño estuvo enamorado. La ternura lo ciega. Y olvidando las leyes contra el rapto, «las venerables leyes promulgadas por el rey Childerico en el año 593», esconde en su austera casa a la chiquilla y se consagra a amarla castamente, como un padre que fuese un novio. En cuanto al *Lirio Rojo*, es un florecimiento maravilloso de flores, de amor y de llanto, de flores locas, de inmensas flores palpitantes. Todo es amor en sus páginas. Todas sus frases son caricias.

Inclinándose mucho al borde de estas almas ardientes que aman y sufren, se ve siempre un problema moral, a saber: la lucha entre los elementos paganos y los elementos católicos de la Humanidad. El entusiasmo físico, la alegría carnal, el fanatismo de la belleza plástica y el anhelo de goces que

palpitan en nuestros corazones, chocan a cada instante con el odio de la voluptuosidad, de la alegría y de la independencia que nos ha impregnado el catolicismo. Por eso en su última obra, en su drama titulado *Les noces corinthiennes*, Anatole France nos habla de un modo directo del conflicto sangriento que constituye la mezcla de cristianismo y de paganismo en las almas occidentales.

¡Eh!, pero este drama está escrito en verso, y yo no debo referirme hoy sino al príncipe *de los prosadores*.

¡De los prosadores!

... Y, sin embargo, casi no hay nadie tan poeta como él. Oid:

Les femmes ont senti passer dans leurs poitrines
Le moite embrassement d'un souffle oriental.
Une sainte épouvante a gonflé leus narines
Sous des cieux apparus loin de leur ciel natal.
Elle les voit si beaux! Son âme avide et tendre.
Que le siècle brutal fatigua sans retour,
Cherche entre ces esprits indulgents à qui tendre
L'ardente et lourde fleur de son dernier amour...

San Juan, que fué el más pagano de los apóstoles, dijo: «El poder del pecado es la ley del mundo.» Esta frase compendia la inspiración de Anatole France.

* * *

El principado de las canciones es de creación novísima. Teniendo ya un soberano de la poesía, París no se mostraba impaciente por coronar a un can-

cionero. Porque si la canción no es poesía no es nada. Pero, en fin, el príncipe existe.

Entre los que allá, en los cafés de la colina sagrada de Montmartre, cantan por oficio, Privás es, si no el primero, por lo menos uno de los primeros. Su elección, empero, no ha dejado de provocar protestas. Muchos hay que hubieran querido ver la corona ciñendo las sienes de Bruant, el épico cantor de la canalla; el que en estrofas de una nitidez de acero ha dicho la odisea de las rameras del arroyo, de los asesinos, de los ladrones, de los mendigos, de todos los condenados del infierno del vicio, en fin. Otros aseguran que el único merecedor del cetro es Gabriel Montoya, el melífluo Montoya, el cantor de las grisetas, el que glorifica los ojos azules, los labios rojos, los cabellos rubios, el poeta erótico por excelencia, el amante eterno de la eterna chica del Barrio Latino. Hay personas, en fin, que aseguran que el único sin rival entre sus compañeros es Dominique Bonnaud, cuyas canciones representan el ingenio, la gracia picaresca, el *esprit* endiablado del bulevar.

La verdad es que al escoger a Xavier Privás, los electores quisieron, ante todo, establecer la supremacía de la «canción montmartresa» sobre la «canción boulevardiera». En el bulevar, las Otero y lás Guerrero entusiasman a los parisienses con sus jotas y sus peteneras, con sus lascivos meneos, con sus sonrisas, con las contorsiones de sus cuellos morenos, con sus miradas de espasmo, con las crispaduras simétricas de sus brazos desnudos... —La Cavalieri, flúida y fina cual las princesas de Clouet, hace aplaudir frenéticamente a la Italia legendaria de los crótalos, de los tamboriles, de la caballerosi-

dad rústica, de la alegre tarantela; a la Italia dorada, ligera, perezosa, algo pagana aún y siempre muy instintiva y muy mimosa, cuya alma palpita en los versos del pueblo de Nápoles. ¡Oh, la Cavalieri, y sus ojos de diamantes negros, y su talle flexible, y su boca, su divina boca, hecha para los besos y para las canciones...! Y no son únicamente los pueblos latinos y meridionales hermanos de Francia por la sangre y la tradición los que cantan y encantan. También las naciones del Norte están aquí representadas por artistas que evocan, cantando, brumosos paisajes de ensueño, eternos crepúsculos, invernales y lentas aventuras de pajes muy rubios, de princesas de ojos glaucos y de crueles y tardos reyes de inmensas barbas fluviales.

Pero esta canción no tiene príncipe. Lo que Privás gobierna es el arte de Montmartre, el arte original y tierno, loco y galante del «cabaret» artístico, hijo del antiguo Chat-Noir.

Es un príncipe tabernero, como Salis fué un gentilhombre tabernero. El café en el cual todas las noches salmodia sus poemas es propiedad suya y de tres o cuatro de sus compañeros. Los bohemios de nuestra época, lejos de ser deudores, son acreedores. No por eso tienen menos talento ni peor humor. Entrad de pronto a las tres de la madrugada en los restaurantes donde se reúnen, después de haber cantado, y os convenceréis, oyéndoles reir, de que la carcajada gala goza aún de buena salud, a pesar de los filósofos pesimistas que tantas veces la dieron por muerta.

Privás, a primera vista, parece un gendarme. Su estatura es imponente y sus bigotes terribles. Sus

ojos, en cambio, son muy tiernos. Canta sin ver al público, sin hacer ademanes, apoyándose en la caja del piano o frotándose las manos. Canta *Los Turiferarios*, que son la nota ruda, y luego canta el *Testamento de Pierrot*, la nota sensitiva. Su lirismo es sobrio. Su gracia es original.

«C'est nuit de décembre,
Pierrot dans sa chambre,
Est transi de froid,
Car en maint endroit,
De sa souquenille,
Le pâle bon drille,
Peut passer le doigt.
....
Avant la dinée
Sous la cheminée
Met d'un air devot
Ton petit sabot
Que Noël y vienne,
Poser comme étrenne
Le cœur de Pierrot.»

Sin duda, esto no enseña nada, ni significa nada, ni dice nada. Pero es encantador de sencillez, de suavidad y de ligereza. Es la *complainte* de un Pierrot algo anticuado, que no lleva frac, como el de Severín, que no ha asesinado, como el de Catulle Mendés, que no hace gestos de arte mayor, como el de Richepin, y que ni siquíera tiene idea de que se puede matar a Colombina haciéndole cosquillas en las plantas de los pies, cual el de Paul Marguerite. Es la *complainte* de un Pierrot banvillesco, sentimental, amoroso y humilde. Por eso conserva siempre su encanto frívolo.

Pero Privás prefiere a las canciones pierrotescas otras canciones más fuertes. Le gusta quejarse de

la vida en versos secos, y le entusiasma proclamar su pesimismo en estrofas sonoras. La obra que con más placer canta es *Los Turiferarios*, la áspera canción de los desheredados, de los tristes, de los pobres, de los enfermos; la canción de la Humanidad palpitante, de la Humanidad gimiente, de la Humanidad sollozante—la canción zarabanda—la canción epopeya.

* * *

Después de haber elegido solemnemente a un príncipe de los cancioneros, París quiso coronar a un soberano del teatro. Todos los literatos que vivimos en Francia, en efecto, hemos recibido una circular, en que se nos invita a ir a votar por nuestro dramaturgo preferido al palacio del *Gil Blas*. Personalmente, yo escribí en el acto en mi boletín el nombre de Georges de Porto Riche. Mas a decir verdad, temí que el carácter apartado y hosco del maravilloso autor del *Vieil Homme* alejara de su séquito a muchos de los llamados a elegirlo. ¡Hay tantos otros que, con menos talento, obtienen mayores triunfos! En esto de la escena, como en todo, los éxitos van a los que los saben buscar, no a los que los merecen. Y me dije: «Será Capus, el hombre simpático, o Bernstein, el hombre ruidoso, o Rostand, el hombre afortunado.» Pero luego he visto que, si no todos los votantes, por lo menos los más ilustres de entre ellos están por mi candidato. ¡Es tan evidente su superioridad! Aun los que le quieren mal, no le censuran sino su pereza. «No basta haber compuesto esas tres obras que se titulan *Amoreuse*, *l'Infidèle* y el *Vieil*

Homme para obtener una corona», escribe un cronista malhumorado. Algo más ha escrito, se le podría contestar. Pero aunque sólo esas tres pieza- compusieran su repertorio, bien merecería un principado ideal su autor. Porque son las tres obras maestras del teatro contemporáneo.

Los héroes del *Vieil Homme*, Teresa y su marido Michel, son dos seres que parecen de razas distintas. Michel es el hombre de todos los egoísmos y de todas las fantasías. No es malo. Es ligero. Ver que los demás padecen a su derredor, antójasele el peor de los suplicios. Por eso no quiere detenerse nunca junto a los que le parecen infelices. Su temperamento de guapo mozo necesita de perpetuos halagos. Así, no es de extrañar que el yugo conyugal le pese. En todas las circunstancias es el mismo hombre, bondadoso, risueño, incapaz de apreciar la profundidad de las grandes almas, incapaz de darse cuenta de su propio egoísmo, incapaz, sobre todo, de comprender lo patético de ciertas miradas. En el momento en que comienza la acción del drama, sabemos que, huyendo de París, se ha refugiado en una aldea lejana, donde vive con la triste Teresa y con su hijo el ardiente Agustín. Una amiga de la familia, jóven, alegre, linda, elegante, ha ido a pasar algunos días con ellos, y su carácter travieso ha cambiado el aspecto de la casa. Teresa nota, desde luego, que la traición ha entrado en su hogar. ¡Ah! ¡Y ella que para huír de las tentaciones, que en otro tiempo le robaron el amor de su marido, ha huído de la gran ciudad! ¡Ella, que se creía al abrigo de nuevas torturas, de nuevas humillaciones! ¡Ella, que viendo a su hijo Agustín hecho ya un hombrecito,

comenzaba a saborear la dulzura de vivir tranquilamente, de olvidar sus penas pasadas...! Y de pronto, sólo porque una mujer coqueta ha sonreído, todo recomienza...; la existencia del perpetuo engaño va a reanudarse. Los celos van a torturarla día y noche. Cuando piensa en lo que padeció antes en casos análogos, no se siente con la fuerza de soportar de nuevo la deslealtad. Y es en vano que todos traten de calmar sus inquietudes. Con su clarividencia de esposa enamorada, nota desde luego que su endiablado *petit mari*, a pesar de los cuarenta años sonados y de los propósitos de enmienda, está dispuesto a hacer cualquier locura por la primorosa Mme. Allain. Pero lo que no ve, lo que no puede ver, es que su hijo Agustín, que apenas cuenta diez y siete abriles, también está enamorado de la misma mujer. ¡Cómo va a tener ojos para todo, la pobrecita! Además, ¿quién puede creer que un adolescente se prende de una *donna* de treinta años? El propio Agustín no descubre el secreto de su alma, sino cuando, en un momento terrible, sorprende los celos de su madre.

La escena es de una grandeza sublime. Llena de ira Teresa, expresa en alta voz su voluntad de expulsar de su casa a la intrusa. Al oir esto, Agustín palidece, y con acento no de niño, sino de hombre, de hombre enamorado, grita su amor al mismo tiempo que sus celos. Porque confusamente, vagamente, el infeliz ha adivinado que si su madre sufre es porque su padre ama. Es tal la bondad maternal, que, olvidando todos sus dolores, Teresa asegura que no ha pensado jamás seriamente en alejar a la linda amiga. Ello tranquiliza un momento

a Agustín. Pero ¿qué es un momento en dramas como éste? La fatalidad ha marcado desde un principio a sus víctimas, y por más que traten de escapar a sus designios, tendrán que sucumbir.

Noblemente, Teresa dice a su marido la verdad de lo que pasa, asegurándole que sólo un medio existe de evitar una catástrofe.

—¿Qué medio?

—Que tú hagas un viaje para alejarte de esta casa.

Naturalmente, el egoísta Michel, enamorado hasta donde puede estar enamorado un ser como él, rechaza tal idea. ¿Alejarse de madame Allain, cuando apenas ha tenido tiempo de amarla? No, en verdad.

—Mira que se trata de tu hijo.

—Locuras... Locuras...

Para él, en efecto, su chico, su Agustín, recién salido de la infancia, no puede tener pasiones ningunas. Lo que madame Allain le inspira es simple simpatía. ¡Es tan alegre la tal madame! Pero amor, eso nunca.

Teresa no insiste. En su noble deseo de poner su pasión maternal por encima de su pasión conyugal, decídese a dar un paso heroico, y va en busca de su rival para explicarle con franqueza lo que pasa. La bella intrusa comprende.

—¿Qué debo hacer?—pregunta.

—Lograr que mi marido se aleje durante algunos días y evitar que los celos de Agustín crezcan.

—Trataré de conseguirlo.

En efecto; le habla con lealtad, haciéndole ver que el pobre Agustín es capaz de matarse si averígua la verdad de lo que pasa.

—¡Fantasías!—exclama Michel.

Sin embargo, por pura galantería consiente en alejarse durante una semana.

—Mas antes—dice—necesito una cita. Esta tarde espéreme usted en el jardín de al lado.

La loca madame Allain acepta la cita.

¿Cómo se entera Agustín de esto? El autor no nos lo dice muy claramente. Pero no importa. Para el final del drama lo indispensable es que el niño enamorado adquiera la seguridad de que su ídolo tiene amores con su padre. Una serie de detalles le da esa seguridad. Entonces, tranquilo, como quien va a cumplir un deber ineludible, se precipita en brazos de la muerte.

El drama no termina aquí. Hay aún algo más fuerte que la muerte. Es el amor. Cuando Teresa ve hasta dónde ha llegado en sus consecuencias la ligereza de su marido, le dice:

—Te odio..., te detesto..., borro tu nombre de mi memoria... Tú no eres sino un extraño para mí... Eres un asesino, el asesino de tu hijo...

—Es cierto—contesta Michel, contemplando el cadáver de Agustín—, es cierto... ¡Adiós! Teresa, adiós, ¡nunca más oirás hablar de mí...!

Entonces la mujer, sobreponiéndose a la madre, la mujer que ama, la mujer que no es sino una pobre y sublime bestia, murmura:

—No te vayas... No podría vivir sin ti...

En *l'Infidéle* nos encontramos de nuevo ante una mujer apasionada y un hombre ligero. En el momento en que principia la acción dramática, Vanina ha descubierto que Renato la engaña, y para reconquistarlo se decide a atizar sus celos. «La venganza

es mejor», la dice Lázaro ofreciéndose en calidad de cómplice. Y como ella, franca y risueña, le confiesa que su boca no la tienta, él improvisa un largo poema contra Renato y todos los demás egoístas que, en brazos de sus mujeres, no sueñan mas que en vanidosos triunfos literarios. «Esos hombres—exclama—no piensan en vosotras sino para buscar rimas en vuestros ojos. Vuestros brazos no son para ellos sino asuntos de sonetos. Vuestros suspiros no les hacen suspirar.» Todo está muy bien y todo es muy justo. Pero Vanina, más seria que otras—o más egoísta—no se entrega al amigo íntimo. No. Su alma, como su traje, tiene una pureza romántica. Su ingenio es de los que no se estrellan contra la realidad. Así, mientras Lázaro llora haciendo como que ríe, ella se mete en su casa, se viste de hombre, se pone un antifaz y espera que la noche invada las plazas y los canales. A la hora de las serenatas abre la puerta y se pone, bajo su propio balcón, a cantar coplas de amor. Entonces aparece Renato, acompado por Lázaro. «¡Eh!—dícele éste—¡Un galán junto a la reja de tu amada! Los vecinos van a reirse de tí.» Renato saca la espada y, dirigiéndose al trovador, le ásegura que, aunque la dama le importa poco, va a castigar su osadía. Este insulto llena de cólera el alma de Vanina, que se precipita contra la espada de su amante y cae muerta, gritando: «¡Adiós, amor mío!»

En *Amoreuse* el conflicto es de la misma índole, aunque no llega a la tragedia. Germaine, que tiene diez y ocho años, ama locamente a Esteban que, ya cerca de los cuarenta, no es capaz de grandes amores románticos y sólo sueña en su paz. Cuando la

esposa se da cuenta exacta de tal situación, el conflicto estalla.

Ella dice:

—¡Amor, amor, amor!

En cambio, él murmura:

—Paz, paz paz.

«El caso—escribe Lemaître—; de puro corriente, es vulgar. En París, cual en la China, el hombre llega al matrimonio como a un puerto tranquilo, en el que quiere vivir al abrigo de toda tempestad sentimental. Y en la China, cual en París, la mujer que sale del seno de su familia para caer entre los brazos de un hombre, lleva un corazón pesado de ilusiones. La vida se encarga luego de exigir poco a poco a cada uno de los cónyuges el sacrificio de una parte de sus ideales opuestos.» Es cierto. Sólo que en *Amoureuse* las convicciones son demasiado profundas para que la existencia logre suavizarlas. El contraste de los dos egoísmos es implacable. «La sociedad—exclama Germaine—debiera decir a las mujeres que el amor y el himeneo son dos cosas distintas que casi nunca van juntas. Así, antes de casarse las niñas podrían tener pasiones, cual los hombres... ¡Ah! ¡Buenos son los hombres...! Ellos comprenden el amor como una aventura, como un placer, como un lujo...; mas en el matrimonio, en esta vida pacífica hecha para cuidarse, para calcular, se ocupan de sus intereses, de sus labores, de sus carreras, y consideran que el amor, la pasión, es una cosa insoportable.» Todas las tristezas y todas las desilusiones de la mujer están en esas frases. Con su franqueza orgullosa, Germaine encarna la rebelión activa, novelesca y heroica.

En cuanto a Esteban, se contenta con defenderse. «Es cierto—la dice—, es cierto... Yo soy tu marido y debiera inclinarme... Te pertenezco en cuerpo y alma... Tienes derecho a examinar mi existencia, a analizar mis menores gestos, a espiar mis actos... Tienes derecho a registrar mi cerebro como se registra un cajón... Tienes derecho a sentarte en mi mesa de trabajo, a seguirme de habitación en habitación, a imponerme tu presencia a todas horas... Tienes derecho.» Defendiéndose, empero, o, mejor dicho, defendiendo la libertad de su vida, el pobre marido, tierno, pero no apasionado, llega, casi sin notarlo, a convertirse en el más injusto, en el más duro de los hombres. Por negar, hasta un beso niega. Y es en vano que Germaine, la insinuante Germaine, se empeñe en animar el alma enemiga. El más tierno signo de interés parece al marido una tortura. «¡Cuando pienso—exclama—que debo esconderme hasta para respirar!» Su vida, en efecto, no tiene más objeto que huir de la mujer que lo ama, y que lo obsesiona, y que, con una lógica invencible, le dice: «¿Por qué te casaste conmigo, puesto que sabías que te amaba?» Hay frases terribles, hay diálogos trágicos en la obra que aparentemente no es sino una comedia burguesa.

Poco a poco Germaine comienza a sentir la tentación diabólica de la venganza. Un amigo de su marido está ahí que la corteja. La cólera y los celos son malos consejeros. Pero esta mujer es de las que no saben pecar. Apenas ha aceptado los homenajes de Pascual, corre a su marido y le confiesa su culpa.

Esteban, entristecido, la dice:

—Está bien, hay que separarnos.

—Sí—contesta ella—, sí, pues mi falta amargaría nuestra vida... Y, sin embargo, te adoro...

—Adiós.

—No te marches.., ¡mira que serás muy desgraciado...!

—¡Qué importa!

Así termina la obra, así, tristemente, miserablemente, humillando el orgullo de los que soñaron en grandes acciones, negando la belleza de la muerte a los amantes que hubieran podido elevarse hasta el martirio, convirtiendo en palabras sin fuerza los gritos del instante supremo... Y así es grande esa tragedia sin sangre, así es inmensa esa obra sin aullidos. Es la vida, es la miserable, la dolorosa, la infeliz vida, tal cual la vemos todos, con su formidable cobardía, con su intensidad de pasiones que no gritan y de heridas que no sangran...

Y porque Porte Riche sabe, con tan genial maestría, hacer vibrar las fibras más delicadas de nuestra alma, porque es el verdadero poeta del alma apasionada, yo lo proclamo no sólo príncipe de los dramaturgos franceses, sino rey del teatro universal (1).

* * *

(1) La última obra de Porto Riche, y para mí la más bella, la más fuerte de todas, es el *Marchand d'Estampes*, representada durante la guerra. En el último acto de la pieza, un artista que regresa de España dice, contestando a una dama que le pregunta lo que ha visto en Madrid:

—He visto a Gómez Carrillo...

Es una gentileza del gran dramaturgo francés... Pero no es por eso, ni es tampoco por el gran fervor que siempre me ha inspirado el genio del poeta de *Amoureuse*, por lo que aseguro que el *Marchand d'Estampes* es una de las más admirables producciones de nuestra época y aun de todas las

París tiene, además, un príncipe de la crítica. Con esto, los principados aumentan sin completarse, pues, como dice muy bien un descontentadizo, ¿por

épocas. La crítica universitaria, apegada a los sentimientos mediocres, censura en ella la violencia. La culpa la tiene el medio ambiente bulevardero, que ha acostumbrado al público a confundir las intrigas amorosas con la pasión, y que encuentra, si no del todo inverosímil un caso trágico, por lo menos poco natural, poco teatral, poco lógico. Pero los literatos serios, en cambio, no han escatimado su entusiasmo a Porto Riche. «He aquí—dice Paul Souday—una producción admirable y conmovedora, tan superior a lo que estamos habituados a ver en nuestros escenarios, que cierto público se ha sentido desconcertado y no ha reconocido la garra del genio.» En realidad, es el público entero el que no ha acogido la obra con entusiasmo.

—No me hago ilusiones—decíame ayer el mismo Porto Riche—; es un fiasco..., un verdadero fiasco...

Y luego, risueño, agregaba:

—Con lo mío ha pasado casi siempre lo mismo... Cuando se estrenó *Amoureuse*, el teatro tuvo que suspender las representaciones al cabo de un mes... Es verdad que más tarde, en la Comedia Francesa, mi desquite fué prodigioso... Pero parece que tengo mala suerte con los estrenos... El público burgués se siente desconcertado ante ciertas novedades, y los intelectuales que las comprenden y las elogian son un núcleo que no basta para llenar cien noches seguidas un teatro...

Es cierto. En el *Marchand d'Estampes*, lo que choca a la burguesía es lo que se sale de la medida común de la literatura teatral y, sobre todo, la grandeza trágica del último acto. «¡Es el alma de Eurípides»—gritó desde su palco, la noche de la *premiére*, Anatole France. Es, sin duda, un alma que logra, entre aleteos matizados, subir hasta la cumbre donde agoniza Prometeo, donde muere Clitemnestra, donde tiembla Alcestes... Pero la misma gente que se entusiasma ante los héroes griegos envueltos en mantos de púrpura se siente *derrotada* frente a estos personajes de traje *tailleur*. «El error—murmuraba una linda actriz—consiste en no haber vestido de príncipes a esas criaturas...»

qué ha de haber un príncipe de la canción y no uno de la oda y otro del soneto...? ¿Por qué un príncipe de la crítica y no uno de la novela y uno de la cró-

---

Daniel Aubertin es un comerciante que, en compañía de su esposa, la bella Fanny, explota una tienda de estampas artísticas en uno de los viejos muelles del Sena. El *menage* vive feliz durante nueve años. Los negocios, sin ser brillantes, *marchan* bien. En el horizonte, limitado por las torres de Nuestra Señora, no se percibe, al principio, ninguna nube,

El espectador se figura que va a asistir a un idilio burgués, cuando, de pronto, la fatalidad penetra en el hogar. Daniel, que hasta entonces ha sido un tendero modelo y un marido perfecto, tórnase distraído, nervioso, inquieto y abandona por completo sus negocios. Por fortnna, Fanny está ahí, y con sus manos blancas escoge las estampas, arregla los cuadros y lleva las cuentas. «¿Qué tendrá mi marido?»—se pregunta—. Las vecinas le dicen que lo ven muy a menudo sentado en el parapeto del muelle, soñando en las estrellas. Y la palabra que todo lo excusa, sale, piadosa, de los labios femeninos: «Está neurasténico... Debe ser la guerra...»

—¿No será alguna intriga?—pregunta una curiosa.

—Es el hombre más leal del mundo, y si tuviera una intriga, me lo diría—contesta la esposa, poniéndose lívida.

Poco después, en un acceso de tristeza y de desolación, Daniel confiesa a Fanny la verdad, la terrible verdad de su alma herida.

—Es como un filtro diabólico—dice—, es como un hechizo... No sé lo que me ha pasado... He luchado, he resistido... Todo ha sido en vano...

—¿Quién es ella...?

—Una mujer... una mujer honrada que ama a su marido y que ni siquiera contesta a mi saludo... le he escrito... Naturalmente, habrá quemado mis cartas sin leerlas... No tengo ninguna esperanza y me muero poco a poco de ese mal angustioso que se llama amor...

La situación es delicada y peligrosa en el teatro, No es una situación nueva. No hay nada nuevo bajo las bambali-

nica...? En otro tiempo, los dominios literarios con cetro eran dos: el del verso y el de la prosa. De

---

nas. El público preferiría, sin embargo, que no fuera el marido quien revelara así, sin motivo, su secreto. ¡Sería tan fácil una escena en la cual la esposa, enterada por un anónimo, pidiera cuentas de su conducta al infiel...!

Porto Riche ha querido renunciar a todas las *ficelles* teatrales y a todo movimiento exterior, para dejar en presencia a dos corazones que sufren casi en silencio. Porque durante el resto de la obra, hasta el momento del desenlace, la existencia continúa tranquila en apariencia. Ella, risueña, no habla sino de su comercio; él, va y viene, taciturno, nervioso, poco comunicativo. El drama se desarrolla por dentro y sólo aparece en breves monólogos, en frases sin importancia, en gestos significativos de angustia. Pero no todo es tormento en ese infierno. Una esperanza la anima a ella y la esperanza contraria lo consuela a él. «Creo que me ha mirado con ojos menos indiferentes»—murmura un día Daniel—. «Poco a poco, tal vez lo curaré de su mal» —suspira Fanny—. Sólo que, ¡ay!, en el sendero de la tragedia, el único guía es la fatalidad, hija de Némesis, que ni perdona, ni escucha, ni se arrepiente. El desenlace es lo que necesariamente tenía que ser.

La misteriosa desconocida, que no aparece en la escena, ha cedido al fin a las súplicas del amante que la implora. La fuga está concertada. El marido infiel va a abandonar su tienda y su hogar. Con mano febril, escribe un billete de supremo adiós a la compañera de su vida, y se prepara a salir para no volver más... ¿Es el fin...? No... En ese mismo instante, Fanny aparece y adivina.

—¿Te vas...? ¿Con ella...?

—Sí...

Entonces comienza el diálogo desgarrador, lleno de súplicas, de lágrimas, de tiernos reproches, de gritos indignados... ¿Cómo es posible que por puro egoísmo, un ser humano desgarre así un corazón tierno...? No es por egoísmo. No hay nada de bajo, nada de ingrato, en el fondo de esa alma que naufraga. Es la vida. Un solo camino puede alejarlo de la traición: la muerte... Y en la muerte se precipitan los dos esposos, para no separarse...

pronto, los habitantes de Montmartre decidieron revelarse contra la unidad poética, y probaron, con sutiles razones absurdas, que la canción representa un dominio aparte como los cancioneros constituyen una raza especial. En el acto, el pueblo cancionero, congregado en una taberna, escogió a un príncipe, y Xavier Privas, el dulce amigo de Pierrot, fué coronado.

Entonces los críticos dijeron:

—Tras este principado bastardo vendrán otros diez, otros veinte. Todos los grupos querrán un portacetro. Y veremos un príncipe de la prosa rítmica, un príncipe de la prosa clásica, un príncipe de la comedia, un príncipe del diálogo, un príncipe de la balada, un príncipe de la gacetilla...

En realidad, nada de eso hemos visto aún, y los únicos que se han decidido a imitar a los locos cantores de Montmartre son los gloriosos dramaturgos y los graves directores espirituales de la conciencia literaria.

Faguet ha sido proclamado príncipe de la crítica.

Y no digáis:

—Son bromas de gente joven.

—No; no lo digáis. Los primeros que acudieron a votar cuando se abrió el escrutinio fueron los más ilustres, los más austeros, los más populares magisters. Entre los que encabezaron la votación, en efecto, figuran Catulle Mendés, Adolphe Brisson, Jean Richepin, Noziére y Emmanuel Aréne.

La elección de Faguet no extrañó sino a un hombre en París.

Ese hombre es el mismo Faguet.

Yo tuve el gusto de verlo al día siguiente de su

triunfo, y me pareció que al contestar a mis felicitaciones se ponía colorado como un colegial que acaba de ganar un premio.

—Es inaudito—me dijo—, así como suena, inaudito... Yo no soy digno de llevar corona ninguna... Mendés tiene un prestigio mil veces superior al mío como crítico de teatros... Además, ahí está Lemaître, que, aun no tomando parte en la lucha diaria, es el primero entre los primeros... Yo, verdaderamente, no tengo más que un mérito muy relativo, y es el de no ser sino crítico...

Faguet, en efecto, es el único crítico que no es más que crítico. Los demás son *algo,* y además críticos. Pero crítico sin *algo* más, sólo Faguet. Ved, por ejemplo, a Catulle Mendés. Su crítica es un oficio accesorio. Cuando se cansa de componer dramas o de rimar poemas, coge la pluma magistral y corrige las obras ajenas. Lo mismo que Mendés, Richepin es crítico de ocasión, y no lo analiza síno después de cantar o después de rugir. Lemaître escribe con más gusto una comedia de amor y de melancolía que un libro sobre Racine o sobre Rousseau. Anatole France es poeta aun en sus críticas, y poeta siempre. Ernest Lajeunesse, cuyo folletín teatral comienza a tener gran importancia, no critica más que por diletantismo, y guarda para el arte puro su pasión absoluta. Noziére, entre dos artículos del *Gil Blas*, arregla una piececilla picaresca o escribe un diálogo galante. El mismo Brisson, en fin, el popular crítico del *Temps*, el heredero del *oncle* Sarcey, suele abandonar a veces su amable férula para contarnos la odisea de alguna obrerita parisiense.

Sólo Faguet no es más que crítico, sólo Faguet no escribe sino críticas, sólo Faguet no abandona jamás la crítica.

En su modesto gabinete de estudio, allá, muy arriba, muy arriba, en un quinto piso del barrio latino, el maestro me decía:

—Cuando realizo mi examen de conciencia y me pregunto lo que he hecho durante los sesenta años que llevo en el mundo, no puedo ni aun contestarme como aquel revolucionario que decía con orgullo: «He vivido...» No... Yo no he vivido... Yo no he hecho más que criticar. Desde que cogí por primera vez la pluma, fué para hacer crítica. Pero digo mal... Antes de escribir critiqué. Hablando fuí crítico. ¡Es espantoso! No hay año de mi existencia en que no haya producido, desde que tengo uso de razón, cuatro o cinco volúmenes de críticas, de toda clase de críticas, críticas de costumbres, críticas políticas, críticas literarias, críticas filosóficas... Algunos me llaman el *ilustre profesor*... Sólo que, en realidad, un profesor no es más que un crítico... Un profesor de literatura quiero decir... Yo, por lo menos, en mi cátedra, no hago más que una crítica hablada de los autores clásicos... Porque hay espíritus que nacieron para la crítica como otros nacieron para la pintura, para la poesía, para el amor... Así, Voltaire no hizo en toda su vida sino crítica—crítica histórica, religiosa, literaria o social—. Me dirá usted: ¿Y los cuentos...? ¿Y las tragedias...? ¿Y los versos...? Los cuentos son críticas sociales y filosóficas... *Cándido*, por ejemplo..., ¿qué es *Cándido*...? Una crítica contra Leibnitz... ¿Y *Zadig*...? Una crítica contra la escuela de la lógica... En cuanto a las

tragedias, son también obras no de crítico, sino de crítica, pues están hechas como ejercicios para probar a los autores que la perfección se obtiene trabajando de cierto modo... Pero claro que yo no pretendo compararme con Voltaire... Yo no aspiro sino a ser un crítico tal cual lo pintó el único poeta que no fué cruel para con nosotros, el buen Vigée... ¿No lo conoce usted...? No..., claro... Es un viejo poeta olvidado... Yo, sin embargo, no lo olvido nunca... Aquí en mi mesa tengo sus versos como un Evangelio..., sus versos sobre la crítica... ¿Quiere usted verlos?

Sin esperar mí respuesta, el maestro se levantó penosamente de la butaca en que se había hundido y fué hasta una mesita llena de papeles, de libros, de revistas.

—Por aquí anda—murmuraba revolviendo aquel fárrago—, por aquí anda...

Yo lo veía inclinarse y acariciar con sus manos blancas y gordas de buen abad de antaño las encuadernaciones modestas de los libros preferidos..., lo veía hojear los papeles amontonados y detenerse inconscientemente en cada página..., lo veía distraerse entre las revistas amontonadas cuyos sumarios atraían sus miradas... Y en todos sus gestos, en todos sus ademanes, veía al hombre de letras, al hombre de estudio, al hombre verdaderamente docto, para el cual toda la vida, toda la alegría y toda la voluptuosidad de la vida está en el papel impreso.

—Aquí lo tiene usted—me dijo al fin, volviendo a hundirse en su butaca—, aquí lo tiene...

Y con su voz clara leyó:

Il est une critique obligeante, polie,
Je dirai même affable en sa sévérité,
Qui pour guide et toujours choisit la vérité,
Balance d'un écrit la force et la faiblesse,
Et gémit en secret du défaut qui la blesse,
Blâmant avec réserve, approuvant sans effort,
Du Parnasse au jeune homme elle aplanit l'abord;
Avertit l'écrivain mûri par les années,
Qu'il esí temps de remplir ses hautes destinées;
Au vieillart dont la plume erre presque au hasard,
Conseille la retraite avant qu'il soit trop tard;
Ne sert aucun parti, ne vend aucun sufrage,
Ne voit jamais l'auteur, ne voit que son ouvrage,
Et par un juste égard, pour le mieux corriger,
Se refuse au bon mot qui pourrait l'affliger.

Después de leer volvió hacia mí sus ojillos penetrantes y maliciosos.

—Ese crítico sí merecería ser proclamado príncipe—murmuró—, ese sí..., ese que es justo, cortés, incapaz de pasiones...

Luego, sonriendo con una ironía diabólica:

—Sólo que ese crítico no existe...

Uno de los méritos de Faguet que más estima la gente es la independencia de espíritu y la libertad individual. Para él, en efecto, no existe el autor. Lo único que existe es la obra. Y poco importa que la obra sea de un desconocido, poco importa que sea de un extranjero. Yo puedo, en este punto, ser un testigo de calidad, puesto que le debo, como otros muchos, el éxito de un libro. Mi *Alma japonesa* había aparecido traducida al francés por Barthez y en seis meses el editor apenas había vendido unos cuantos ejemplares. Tres o cuatro artistas como Paul Margueritte, como Catulle Mendés, como Anatole France, me felicitaban al encontrarme en el bu-

levar. Pero los críticos de los grandes periódicos ni siquiera decían el título del tomo. «No podemos hablar de libros extranjeros--confesome uno de ellos—porque los autores franceses pretenden, no sin razón, que ante todo están ellos.»

Ya no tenía, pues, ninguna esperanza de ver mi pobre libro triunfante, cuando una mañana, al abrir *Les Annales*, me encontré con un artículo de seis columnas firmado por Faguet y consagrado a mi labor literaria (1). ¡Y que artículo! Hablando de ciertas páginas, decía: «Loti no haría nada mejor.» Una semana después, la primera edición habíase agotado, y los demás críticos parisienses comenzaban a hablar de mí. Yo no había visto jamás a Faguet, sin embargo.

Si evoco, confuso y ruboroso, este recuerdo halagador, es para hacer comprender lo poco que, en general, se preocupa el maestro de las personalidades. *Ne voit jamais l'auteur, ne voit que son ouvrage...*

Pero lo más extraordinario en este hombre extraordinario es que, siendo crítico y siendo crítico exclusivamente, no cree en la crítica. Lo mismo que Lemaître, lo mismo que Anatole France, dice: «La crítica no tiene objeto.» Y como es un espíritu metódico, después de decirlo, trata de probarlo.

La semana pasada, nada menos, cuando fuí a felicitarlo por su principado, me dijo:

—Lo malo es que me encuentro en la situación de esos príncipes austriacos que no creen en la Mo-

(1) El ilustre Faguet ha consagrado a las obras de Gómez Carrillo, traducidas al francés, otros artículos en el *Journal des Debats* de 14 de septiembre de 1909 y en *Les Annales* del mes de agosto de 1913.—*(Nota del editor.)*

narquía... Si lo hubieran sabido mis compañeros, es probable que habrían votado por otro... Aunque a decir verdad, nunca he ocultado mi escepticismo. «La crítica, le contesté un día a un *reporter*, la crítica no existe.» Era una exageración, no hay d..uda. Pero aun existiendo en sí misma, la crítica no existe en su finalidad. A cada momento les repito a mis discípulos: «Metámonos bien en la cabeza que el «público» no es el «pueblo». El público, en realidad, aun el público sin importancia, es una *élite*, es un grupo diminuto de escogidos, y no cree haber menester de guías ni de consejeros. Cada «persona» que va al teatro, por ejemplo, se cree con la inteligencia necesaria para «juzgar por sí misma». Esa persona tiene influencia entre sus amigos, como sus amigos tienen influencia en ella, y así se forma lo que se llama la opinión pública, en la cual, triste es decirlo, nosotros, «los pontífices», influímos poco o nada. Hable usted con un tendero parisiense de una comedia nueva. Dígale: «Brisson la encuentra admirable.» En el acto, el tendero le contestará: «Sí...; pero mi amigo el sastre, que la vió, dice que no vale la pena.» Y contra esa opinión amistosa, nadie puede nada. Antes de que los folletines del *Temps* y de los *Debates* aparezcan, ya la gente sabe lo que debe pensar del estreno del *vaudeville* o del *Gymnase*... Los anuncios valen más que los artículos... La *réclame* bien organizada puede influir en el éxito de la obra. La crítica, no. Y así, no tiene usted que ver sino una cosa, y es que la literatura no es más que un género de producción como otro cualquiera. Al lado de la literatura están los licores, los vestidos, los zapatos, los manjares... Pues bien:

¿existe una crítica de cocina, una crítica de bebidas, una crítica de calzado? No... Y, sin embargo, ya ve usted que la gente no se equivoca, y sabe muy bien distinguir entre un buen plato y un plato detestable... Lo único que ha podido crear una crítica literaria y artística es la pedantería de nuestro oficio. Viviendo entre libros, creemos que sólo nosotros somos capaces de darnos cuenta de lo que es bueno y de lo que es malo... ¡Oh!, ingenua ilusión... Lo mismo que uno de mis compañeros de la Academia Francesa, cualquier hortera es capaz de saber si la novela del autor tal es agradable o desagradable... Porque, al fin y al cabo, lo único que le importa a la gente es que una lectura le agrade. Vaya usted a decir a un burgués: «Este libro fastidioso es muy bello», y le contestará: «Pues fastídiese usted», y hará muy bien, después de todo... En cuanto a la infiuencia que la crítica pueda tener en los autores, es menor aún, si cabe. Me acuerdo de que Dumas (hijo) decía hablando de Sarcey: «El buen tío cree saber mejor que yo mi oficio, y la verdad es que yo sé el suyo mejor que él.» Esta frase es significativa. No hay poeta, novelista o dramaturgo que no se crea capaz de ser crítico. Así, cuando uno les dice: «Tal cosa es bella», ellos responden: «Ya lo sé.» Y cuando uno agrega: «Pero en tal otra cosa se ha equivocado usted», ellos gritan: «¡Qué sabe usted de eso!» Nosotros no sabemos nada... Somos los eternos eunucos de que habló Gautier... Ahora bien: ¡vaya usted a ser príncipe de tal pueblo...!

Oyendo hablar al maestro, yo no podía menos de preguntarme mentalmente:

—¿Cómo puede este hombre, que no es más que crítico, que es crítico por esencia, que es, como si dijéramos, la encarnación misma de la crítica, negarse así a sí mismo?

Cual si hubiera adivinado mi pregunta, el maestro exclamó:

—Cuando aseguro que no existe la crítica, lo que quiero decir es que no existe la crítica hecha por los críticos. No existe «nuestra crítica». El público no nos hace caso, ni siquiera nos consulta para leer una novela o para ir al teatro. Al día siguiente de un estreno, en efecto, cada tendero, cada burgués, cada aristócrata, se dirige a un amigo cualquiera y le pregunta si vale la pena de ir a ver la obra nueva. Si el amigo le dice que no vale la pena, ya podemos nosotros gritar en todos los tonos que se trata de una obra maestra, no por eso irá nadie a aplaudirla.

—Pero entonces—preguntele--, ¿no se leen acaso las obras de los críticos, las de usted, especialmente?

—Si, cada vez más. Y, entre paréntesis, sin hacer gala de un desinterés ridículo, y diciéndolo simplemente porque lo creo cierto, declaro que a mí no me satisface mucho esa afición creciente del público francés a leer a los críticos. Esto es insustancial; es una costumbre un poco bizantina. Preferiría que se leyera más a los autores mismos. En fin, es un hecho que se nos lee, y cada vez más. ¿Prueba eso que se nos lee para consultarnos? ¿Prueba que se nos lee para saber qué hay que pensar de las obras? De ninguna manera. Se nos lee, como se lee a los au-autores, porque somos interesantes. La crítica es un

género literario como cualquier otro; y nada más. Se nos lee como se lee una novela, un poema o un libro de filosofía. ¿Qué busca el público en los libros y en los diarios? Una continuación de su propia vida, su vida pensada y expresada por otros. Ahora bien: el público sueña, hace castillos en el aire, filosofa sobre la naturaleza de las cosas y sobre el destino, conversa de las piezas teatrales que ha visto y de los libros que ha leído. Cuando lee, quiere volver a soñar, a seguir la evolución de aventuras curiosas, a filosofar sobre la naturaleza de las cosas y a conversar de las piezas teatrales y de los libros que conoce. Por tanto, necesita poemas, novelas, libros de filosofía, críticas literarias y críticas dramáticas. Y lee todo eso de la misma manera, sin someterse más a unos escritores que a otros. Y cuando lee a un crítico, lo lee por sí mismo, para ver qué piensa y cómo piensa; lo lee como filósofo, y de ningún modo para consultarlo sobre lo que hay que ir a ver o sobre lo que hay que leer.

¡Alabado sea Dios! Porque esta explicación va a quitar un peso del alma a más de un crítico que no podía pensar nunca en el escepticismo de Faguet sin sentirse humillado e inquieto. Muerto como juez, y más muerto aún como director espiritual de la multitud, el crítico puede enorgullecerse de estar siempre vivo como artista. Ya Anatole France lo había dicho en uno de los prólogos de su *Vie litteraire*. Pero no había tenido ni la franqueza ni el orgullo del buen Faguet. No se había atrevido a decir: «Se leen nuestras obras como ideológicas, y más vale así.» No. Con algo de melancolía, había declarado la incapacidad de los hombres para juzgar. En

cambio, Faguet se yergue fieramente y dice, en resumen:

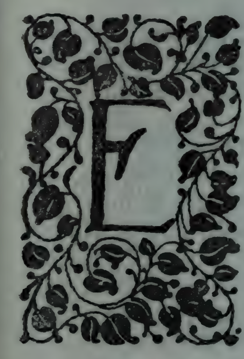
—La crítica práctica la hacen los señores que charlan en los salones o en los cafés. Esos son los que influyen. En cuanto a nosotros, artistas o filósofos, estamos por encima de toda acción inmediata. Nosotros somos simples sugeridores de bellos ensueños o de nobles ideas. Y más vale así, pues no hay en el fondo nada tan desagradable como pensar que una frase nuestra pueda quitarle a un compañero el pan de cada día.

¡Cuánta razón tiene el gran escritor! ¡Y cuánto orgullo hay en ese escepticismo del crítico a quien yo creía lleno de modestia...!

Abril de 1914.



DEL PARECIDO EN LOS RETRATOS



N una audiencia de media hora, acaba de resolver un tribunal francés el antiguo y arduo problema del parecido. «Un retrato —ha dicho—debe parecerse al original.» Y como en el caso que se litigaba la dama retratada no estaba de acuerdo con el pintor retratista, el juez tuvo la fortuna de pronunciar una de esas frases que se hacen célebres en el mundo.

—En estas cuestiones—dijo—los únicos que pueden saber si está bien el retrato son los retratados. En cuanto a los pintores, siempre creen tener razón.

Ya en otras ocasiones, iguales debates habíanse entablado ante los tribunales de todos los países, gracias a la coquetería femenina. Los más ilustres maestros, los Wislers, los Besnard, los Gándara, han visto la mueca con que ciertas grandes damas exclaman ante sus propios retratos:

—¿Así soy yo?

Y a veces han oído después de tal pregunta una respuesta categórica:

—No... ¡Yo no soy esa!

Pero los jueces no se habían aún atrevido a resolver de una manera universal el problema, sin duda para permitir que los críticos pudieran, de cuando en cuando, discutir sobre lo que, en términos de estudio, se llama la *ressemblance.* Era necesario esperar la sentencia de hoy. Una vez establecída la jurisprudencia, los pintores no tendrán más remedio que imitar a los fotógrafos.

Pero, ¡qué digo! Gracias a los nuevos métodos fotográficos, tampoco el que opera con un objetivo está seguro de encontrarse a cubierto de un buen proceso y de una mala sentencia. Entre diez fotografías de una misma persona, no hay dos que sean iguales. Una ventana abierta, un día obscuro, un gesto determinado, un traje especial—y más que esto el humor del instante—, hacen que la fisonomía cambie de día en día, de hora en hora. Y yo me pregunto con inquietud: ¿Qué dirá un juez a una dama que arguya la falta de parecido para no pagar a su fotógrafo? Aquí no hay medio de hablar desdeñosamente de los caprichos del artista. Los lentes de Zeis o de Goerz, aprobados por todos los sabios institutos, no se inclinarán ante la voluntad de un tribunal. La dama, pues, tendrá que pagar, aun encontrando que esa no es ella. Y el caso será injusto—a menos que el caso del pintor recién condenado se declare excepcional—. Porque, a fe mía, si el que debe resolver el problema de si está o no parecido su retrato es el retratado, no hay razón para que ante un papel de bromuro se le cierre la boca y se le diga:

—Aunque no se parezca, ese es usted.

Me acuerdo de que una noche, hablando con Sarasate, se me ocurrió decirle toda la admiración que me inspiraba su retrato pintado por Wislers. El violinista se pasó la mano por la frente; sonrió, y en tono de confidencia me hizo la siguiente pregunta:

—Entre nosotros, ¿es serio eso que me dice usted?

—Muy serio es. El retrato que Wislers le ha hecho a usted me parece una de las obras maestras de la pintura de todos los siglos.

—¡Pero si ni siquiera se me parece!—exclamó Sarasate.

Y después de reflexionar:

—Venga usted al estudio de Llaneces a ver el cuadro que me está haciendo. Ese sí soy yo. Hasta los hilos blancos de la cabellera me los ha puesto en su sitio.

En efecto; la obra de Llaneces era un retrato exacto, sin alma, sin vida, pero con las arrugas en su sitio y las canas bien contadas. La gente, al verlo, decía:

—Está hablando.

En cambio, ante la esbelta y misteriosa figura negra de Wislers, los amigos del violinista no podían menos de confesar que no era aquello.

—No... no...—exclamaban—; el pintor éste será muy grande, pero el retrato no se parece.

No se trataba, sin embargo, de horteras vulgares, sino de artistas, de músicos, de gente culta.

* * *

Para ver el parecido oculto de uno de esos retratos que no son como sus modelos, según la gene-

ralidad, hay que tener ojos de poeta u ojos de pintor-poeta. El arte solo, la maestría misma, no bastan para descubrir toda la verdad que se oculta en la aparente fantasía de ciertos retratos.

Guiándome por los salones de su reciente Exposición, Sorolla, tan grande artista de la luz, me hacía notar sus retratos.

—Vea usted—decíame—. Allí está Echegaray..., todo el mundo lo reconoce...; está hablando...; y allá está Blasco Ibáñez..., véalo usted..., es tal cual lo ve todo el que lo trata, con su sonrisa y sus barbas mal peinadas...

Luego, deteniéndose ante un lienzo algo obscuro, en cuyo fondo destacábase una enígmática cara morena, el pintor me dijo:

—Esta es mi mujer... Ella no se encuentra parecida, ni los amigos la reconocen, y, sin embargo, yo la veo así.

En estas frases está compendiado todo el problema. Cuando el artista pinta con habilidad, con ciencia, con arte, con todo lo que constituye al obrero del color y de la línea, suele hacer retratos como esos tan celebrados de Sorolla, en los cuales la gente ve hablar a Echegaray o a Blasco Ibáñez. Pero para los otros hay necesidad de algo más: hay necesidad de intimidad, de poesía, de amor. Los ojos que ven como lentes exactos las líneas exteriores del modelo indiferente, cambian ante el modelo que preocupa y ya no pueden menos de interpretar.

* * *

¿No era Emilio Zola quien decía que el realismo es la Naturaleza vista a través de un temperamento?

Con esta sola doctrina todas las teorías estrechas quedan destruídas. Lo objetivo, lo impersonal, no existe. Cuando un hombre ve lo mismo que el vulgo inculto, es porque su temperamento es vulgar. En cambio, no hay medio de hacer que un Rodín o un Carrière, un Wislers o un Besnard, un Gándara o un Boldini, vean como ve mi portera. Cada uno de ellos tiene su temperamento especial. La Naturaleza se presenta ante sus ojos de maneras determinadas. Y así, nada sería tan curioso como un mismo rostro de mujer interpretado por esos seis artistas. Lo que para Gándara es un lirio, para Besnard es una rosa, para Boldini es una orquídea, para Wislers es un iris, para Carrière un crisantemo. En cuanto a Rodín, no hay más que recordar su Balzac para formarse una idea exacta de lo que su visión épica hace de la realidad. Con su genio generalizador, igual al de Platón y al de Kant, convierte cada hecho en un sistema. Los casos exteriores no existen para él. En el escritor ve, al mismo tiempo que el rostro, la obra, las ideas, la vida, las luchas, los ideales. Y sin notar que no hace una obra plástica, sino un poema de piedra, exclama cuando termina:

—Creo que es él...

Pero, luego, la vulgaridad le contesta:

—No...; eso no es nada..., eso es informe.

Y así, enseñando los mármoles que guarda en su taller, el genial artista dice a cada paso:

—Este es un busto de una duquesa... No lo encontró parecido... Esta es una dama argentina. No se encontró bien... Esta es una princesa rusa. No se halló semejanza ninguna.

Y lo dice sin amargura, sin rencor, sin ironía. Él sabe que su mano es un instrumento inconsciente que no puede obedecer sino a su visión. Aunque quisiera hacer cosas parecidas, no podría.

* * *

Un sabio académico, en un discurso célebre pronunciado ante los miembros del Instituto de Francia, proclamó hace años el deber de todo pintor de conformarse, cuando hace retratos, con el gusto vulgar. «Todo lo que digan los artistas—exclamó—es pura fantasía. Cuando se retrata, hay que hacer una copia del modelo y no una interpretación. Los que no se crean capaces de obrar así, deben, ante todo, prevenir a los clientes.» Esto ya es considerar el asunto desde otro punto de vista, y aquí, en efecto, el artista no puede sino inclinarse ante el que paga. Así, en caso de que una noble y bella moscovita se presente en el taller de Rodín y le diga:

—Maestro, quiero mi busto.

El gran escultor debe, antes de comprometerse, hacerle notar que sus obras muy frecuentemente no son del gusto de sus modelos. Si una vez esta aclaración hecha la parroquiana insiste, ya no hay recurso ninguno en caso de no parecido.

Mas este es el lado comercial de la cuestión, y si al juez que dictó la sentencia reciente le interesaba estudiarla, a nosotros no puede importarnos sino muy relativamente.

Nuestro punto de vista, en efecto, es más elevado. Lo que queremos es saber si un artista puede ajustarse al modelo sin hacer un esfuerzo contra su pro-

pio temperamento y si la crítica está en su derecho cuando exige semejanzas estrictas.

* * *

En realidad el problema es mucho más complicado de lo que a primera vista parece a los jueces. La noción misma de lo que es la semejanza no pasa de ser una de esas teorías vagas que todos remueven pero que nadie fija. Los impresionistas, que comprendieron cuánto más importante es el color que la línea en la Naturaleza, fueron los primeros en proclamar que el aspecto exterior de las cosas cambia a cada momento por los efectos de la luz y de las sombras. Las «meules» de Claude Monet llamaron tanto la atención a este respecto, que la crítica las discute aún. En un campo un haz de trigo aparece ante el pintor por la mañana y el pintor lo copia en toda sencillez de alma. A las doce del día, bajo el sol que convierte la llanura entera en un campo de fuego, vuelve a copiar el mismo haz. Luego, en plena tarde, lo copia una vez más. En seguida lo copia cuando el crepúsculo llena de llamas rojas el poniente. Por fin lo copia en el clarobscuro del anochecer. Los diversos lienzos son, en realidad, retratos. El artista los presenta. ¿Se parecen? ¿No se parecen? Y la inquietud estética principia ante la diferencia que existe, ya no sólo entre el lienzo de la mañana y el de la noche, sino entre los dos que fueron ejecutados con una hora de intervalo. La luz hace variar las formas, el color, el tamaño y hasta la consistencia del haz de trigo. Ahora bien, si esto sucede con un

objeto inmóvil e inanimado, ¿qué no pasará con un modelo vivo?

Pero los jueces no pueden, ni quieren entrar en tan recónditos estudios. Para ellos el pintor es un artesano que debe dar lo que le piden

LAS MUJERES DE CHERET



Por primera vez el maestro Cheret ha permitido que un editor reúna, en un álbum, algunos de sus dibujos. «Mis obras—solía decir a los que le aconsejaban desde hace años esta publicación—mis obras no están hechas para las bibliotecas, sino para la calle.»

En realidad, están hechas para ambas cosas. En las páginas que ahora hojeamos con placer íntimo hay tanta gracia, tanta elegancia, tanta claridad cual en los grandes carteles que en las avenidas y bulevares sorprenden a cada paso. El arte es el mismo.

Nada nos impide, si queremos, arrancar las hojas del cuaderno y pegarlas en las paredes de nuestras casas. Son frescos diminutos o bocetos para frescos, en los cuales las más deliciosas mujeres del mundo sonríen o ríen. Esta rubia de formas delicadísimas, de brazos turgentes y de pie breve, envuelta en las más lujosas telas; esta rubia que va a horcajadas en una botella de champaña, parece una

bailarina de la Olimpia; la otra, más joven, más delgada, más ligera, de grandes ojos de violeta, de cabellera rojiza flotando cual una oriflama, vestida de amazona fin de siglo, de amazona ideal, de domadora de minúsculos hipógrifos de acero, esbelta cual un húsar de cortejo de Offenbach, con las medias de seda negra muy estiradas, con los pantaloncillos púrpura, de corte árabe y el *bolero*, tallado como un corsé multicolor; la biciclista que ofrece una nueva bicicleta, en fin, es la princesa moderna, la mosca de oro que nace en cualquier guardilla, la flor de la calle, la alucinadora de las grandes capitales que, sin título ninguno, sin verdadera belleza, con el único poder de una sonrisa atrayente y de una mirada extraña, domina al pueblo de los noctámbulos. Se llama Naná, Lulú o Safo. Detrás de ella, en carteles encarnados o amarillos, llevando frascos con vistosas marcas, saltando sobre las letras llamativas de un rótulo de máquinas de coser, sirviendo siempre de anuncios vivos, van sus hermanas, las bailarinas de la Ópera, las hijas de madame Cardinal, las Cordis, las Mauri, las Merode, meciéndose, en el espacio luminoso, bajo las luces polícromas del escenario, sobre un fondo móvil de pecheras aristocráticas, de chisteras ladeadas y de monóculos impecables.

He aquí a la *estrella* de cualquier concierto, estudiando la mejor manera de sentarse y de sonreir. Todo en ellas es coquetería, encanto y divino artificio. Sus dedos, afilados como puñales, no hacen un movimiento inútil, y en sus deliciosos labios pintados, la menor crispación es sabia. Parece una duquesa cuando permanece quieta en su noble buta-

ca. Pero la quietud le hace daño. Prefiere ser funambulesca y parecer estirada. Por eso, con su trajecillo de Pierrot o de Polichinela, baila locamente; baila y ríe entre estrépito de músicas, entre gritos de júbilo; baila cual una chiquilla que fuera un diablo.

En el prólogo del álbum, Jacques Redesperger dice: «Cheret es el pintor de esas frívolas parisienses a quienes sorprende en todaslas actitudes para reproducirlas, cual mariposas multicolores, con el polvo mágico de sus lápices.» Gracias a él, nuestras contemporáneas son y serán de todas las épocas por la imprecisión de sus trajes, que no las condenan a parecer de una sola época, y por la gracia infinita de sus rostros, que no pasan nunca de moda. Ved, una tras otra, estas páginas y admiraréis a estas nietas de Watteau y de Lancret, que en el vaporoso vuelo de las muselinas y de las gasas tocan apenas el suelo y marchan cual si tuvieran alas, mostrando todos sus encantos. Lo único que tratan de esconder son sus almas, sus almas diminutas y perversas. Creen que, si las conociéramos a fondo, no las amaríamos, lo que es una locura. El destino fatal nos lleva hacia ellas y allá vamos, sin rencor, olvidando las penas que nos han hecho sufrir y dispuestos a subir eternamente al calvario de sus amores. Hablando de sus carteles callejeros, lo mismo puede decirse. La heroína es siempre la misma. Es la que se embarca sin escrúpulos con rumbo á Citerea en efímeras galeras de velas purpurinas. Su misión sobre la tierra en que reina es el amor; pero no el amor amplio y fogoso de los dramas shakespeareanos, ese amor que lo incendia

todo, no, ni tampoco el suave amor de los cuentos azules en que un hada bonachona protege a los que se adoran, no; tampoco; sino un amor especial, que no es de hoy, como algunos creen, sino de siempre, y que vive de caprichos, de coqueterías, de liviandades; que vive entre encajes y sedas, entre camelias y perfumes, que no se alimenta sino de oro y de champaña; que es intenso y rápido; que hace reir cuando no hace llorar; que devora carne débil, cual el moloc; que es frívolo y trágico; que es inconsciente y que, entre pobrezas y sacrificios, se muere... ¡Sacrificios! El más grande que una heroína de Cheret puede hacer, un día de locura sentimental, un día de *beguin*, es vender un collar de perlas y vivir un par de semanas cual una griseta. ¡Y ya es mucho!

Venez messieur les Amoreux!
Portez vos lévres á la coupe;
Allons! Quel est celui qui coupe
Dans le mensonge de mes yeux?

Todos; todos creen en la mentira de tus ojos, ¡oh! parisiense. El poeta lo dice, tu poeta.

Celle qui vient dans votre cour,
Vous chanter la chanson d'amour,
Elle sait bien, la péronnelle,
Que les cœurs, á sa ritournelle.
Vont tomber dans son escarcelle,
Et la Chérette se gondole.
Dans une course ardente et folle
Elle conduit la farandole,
Trainant tous les pauvres pantins
Qui la suivent comme une idole,
Vers des paradis incertains.

Ya lo veis: hasta una palabra existe ya en poe-

sía, que designa los modelos del gran Cheret, a las alucinantes parisienses de sus carteles y de sus dibujos ¡la *Cherette!*

* * *

A la edad de doce años Cheret era un modesto aprendiz litógrafo, cuyo único ideal consistía en hacer, en la superficie crema de las piedras, elegantes caracteres ingleses y complicadas viñetas góticas. Sus patrones lo estimaban más a causa de su paciencia que de su inteligencia. No tenía la vivacidad de sus compañeros. Mostrábase lento y callado. Si hablaba, era para contestar. Y nadie, ni en su casa, ni en su taller, veía en él a un futuro gran artista. Pero sucedió que un día la Providencia hizo que un litógrafo de Londres tuviese necesidad de algunos operarios franceses. Cheret fué uno de los contratados. Sin entusiasmo y sin pena, con su eterna cara de resignación, atravesó la Mancha y llegó a la formidable ciudad del Támesis en una madrugada de ligera bruma primaveral. Lo primero que llamó su atención fué una mancha roja sobre un muro blanco. Era un cartel ilustrado, como se hacían entonces en ciertas ciudades del Norte: grotescas figuras negras en un fondo púrpura. Con su obscuro y precoz instinto de artista, adivinó que aquel procedimiento grosero podía llegar a constituir una verdadera fuente de sensaciones estéticas para el pueblo. Algo más tarde, un compatriota suyo, aficionado a la pintura, le ayudó a hacer algunos ensayos. Este compratriota, llamado Rimel, era un buen perfumista que encomendaba las etiquetas floridas de sus frascos a la casa en que Cheret se hallaba em-

pleado. De vez en cuando, un letrero minúsculo entre claveles y rosas, para una cualquiera de sus esencias, le parecía más artístico que los demás. «Es del «petit» Cheret»—decíale el patrón litógrafo. Al fin Rimel quiso conocer al «petit» Cheret, que con tanta gracia hermanaba, en papelitos insignificantes, las letras de un rótulo con las gracias de las flores. Lo invitó a cenar. Al día siguiente le encomendó un cartel para sus productos. «Algo con muchos jazmines y muchas orquídeas—le dijo—, algo que llame la atención; una cosa extraordinaria». Pero Cheret no hizo sino una simple figura de mujer, una flor de carne, con un bouquet en la diestra.

Aquel fué el primer cartel artístico que vió el mundo.

Desde entonces acá, el arte callejero ha ido ganando cada día más terreno. Grandes pintores, como Puvis de Chavannes, como Carrière, han contribuído a darle prestigio, y una legión admirable de acuarelistas se ha consagrado exclusivamente a él. Pero no importa. El maestro Cheret sigue siempre siendo el primero en belleza, como fué el primero en fecha. Sus altas, sus ondulosas, sus esbeltas parisienses, brillan aún con esplendor invencible. Cada uno de sus nuevos carteles es una fiesta para los ojos de la muchedumbre. Contemplando sus frescos, los trabajadores que vuelven de las fábricas bañan en luz un instante sus pobres almas condenadas a lo gris. Hay algo de evangélico en su oficio. ¿Me decís que su evangelio es diabólico y que no dice sino la grandeza de las tentaciones, las gracias del pecado, los encantos del vicio? ¡Eh! No

olvidéis que también enseña la alegría, que también habla del placer, que también proclama el amor. Dar una sonrisa al que no la tiene, hacer palpitar de deseo el corazón de los afligidos, sugerir ensueños galantes a todo el mundo, es una obra de caridad. Ya Roger Marx lo ha dicho: «El cartel ha venido a satisfacer aspiraciones ardientes, a calmar la sed popular de estética, a educar las retinas de la masa.» Sí; ha venido a reemplazar en pleno aire libre los frescos que antiguamente ornaban los claustros, las capillas y los palacios; ha venido a formar una galería de obras maestras que pertenece a los que viven en la calle.

* * *

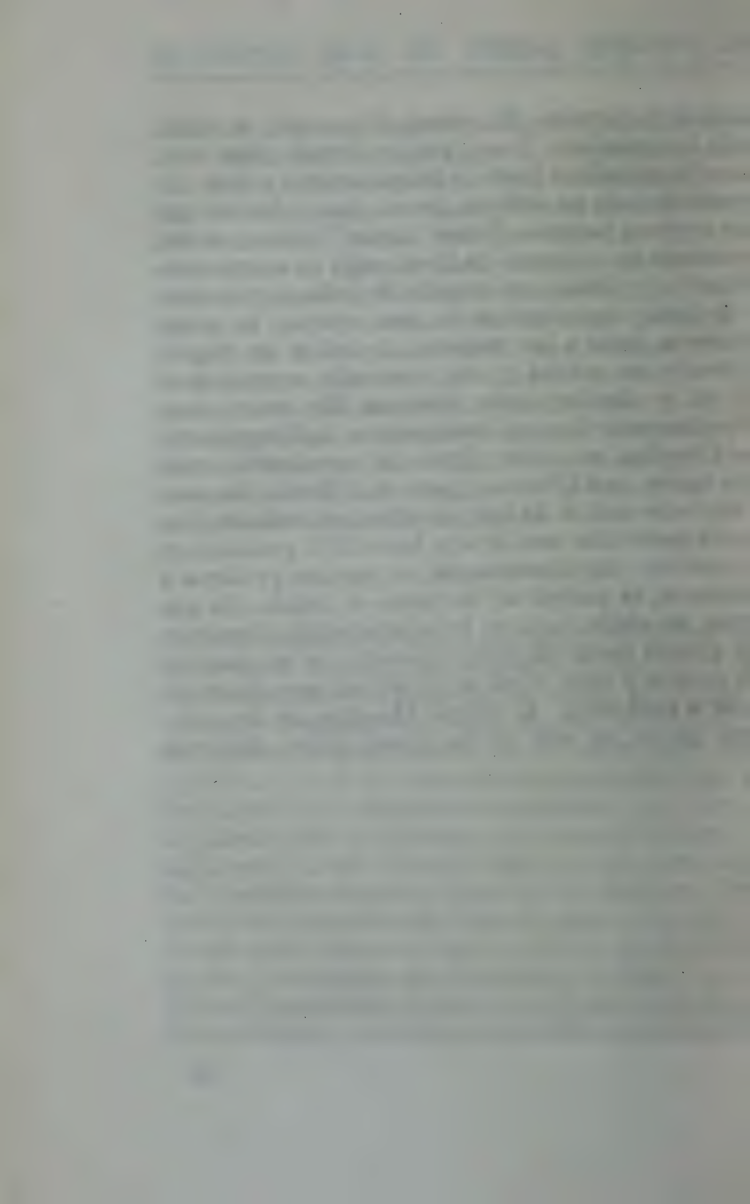
Para Camille Mauclair, Cheret, creador de un universo de ensueño, es el genio más espontáneo de esta época. «Esos seres—dice—tienen apenas necesidad de tocar con el pie una nube para surgir de pronto en plena luz y adquirir, a pesar de sus aspectos terrestres, la fuerza de vivir, cual los inmortales, lejos de nosotros.» Luego nos explica que, si se sostienen en el éter sin necesidad de los velos a lo Murillo, o de las alas a lo Rubens, es porque poseen una fuerza nerviosa sobrehumana. Y es cierto. Estas altas flores de carne, estas ninfas modernísimas, estas bacantes de la decadencia, estas princesas de la orgía parisiense, son sobrehumanas; no son antihumanas. Son de carne—de carne color de rosa. Pero lo que no es cierto en las páginas de Mauclair, es lo que sigue: «Los accesorios a la moda, puestos con una audacia exquisita en estas

decoraciones, no afirman de ningún modo los derechos del tiempo actual a creer en la contemporaneidad de esas figuras divinas.» ¡Al contrario! La antigüedad es la que no tiene ningún derecho a reivindicar estas gracias. Lo que hay en ellas de anterior a esta edad es puramente superficial. En lo único en que se confunden con las producciones antiguas es en lo que unas y otras tienen de eterno y de real. En el álbum recientemente publicado, donde las mujeres del maestro aparecen sin los fondos violentos de los frescos, sin los grandes espacios de los carteles, nótase la intensidad realista que anima todos sus ensueños. Este artista es el único que sabe sacar de la realidad cotidiana, y aun de lo vulgar, la quintaesencia de las apoteosis.

* * *

Todo asunto, grotesco o delicioso, preséntase ante su visión suspendido en el éter y fuera de la tierra. Su estudio profundo de las obras del Tiépolo —el gran olvidado—se nota en esa *eterización* de las apoteosis que permite a sus personajes vivir una vida fuerte de humanidad, manteniéndose en las alturas. Pero los artistas a quienes más debe, o a quienes más se asemeja, es a los franceses del siglo XVIII. Como Watteau, adora a los personajes de la comedia italiana y encarna en bufones coronados de cascabeles, en Pierrots, cuyas máscaras de harina son lívidas a la luz de la luna, en Mezetinos gordos y malignos, en Arlequines multicolores, en crueles Polichinelas, todas las pasiones humanas.—Como Watteau, es el más maravilloso embellecedor

de todo lo humano. El crimen, el pecado, el vicio, todo lo embellece. Pero ¿qué de extraño tiene esto, cuando embellece hasta la belleza misma y dice, expresando toda su estética, que su único ideal es que sus mujeres parezcan flores? Como Watteau, en fin, ha creado un universo de *féerie*, algo de eternamente teatral y rítmico, un mundo de baile de máscaras y de fiesta veneciana en la qne aparece la mujer moderna, igual a las mujeres de todos los siglos, reinando sin piedad y sin violencia, coronándose de luz y distribuyendo sonrisas. En cuanto a su procedimiento técnico, es el mismo de Fragonard y de Chardin; es decir: ligero en apariencia—más que ligero, casi frívolo—; pero en el fondo tan puro y acabado cual el de los más clásicos modelos. Sus líneas esenciales son de una impecable precisión, y si ondulan caprichosamente, si parecen perderse o romperse, es porque así lo desea el artista. En sus obras, en efecto, nada es involuntario. Su ciencia es tan grande como su genio. Conoce los secretos de los colores y sabe cómo se combinan para hacerlos casar o contrastar. El mismo Mauclair, en fin, confiesa que es, en este punto, comparable a Bernard.



EL ARTE DE TRABAJAR LA PROSA



La teoría del arte por el arte está desacreditada — dice todo el mundo.

Es cierto. ¿Y sabéis por qué? Porque es una teoría. Y el arte verdadero, el arte triunfante, debe ser el arte sin teorías, como la belleza es la belleza; como el amor es el amor; como la vida es la vida...

Pero esto, ¡oh!, Baroja, Unamuno y Compañía, no lo podéis comprender vosotros los pesados cultivadores de la rutina; vosotros, los que creéis que sólo se escribe para «decir algo»; vosotros, los que ignoráis que una página bella no tiene más deberes que una bella rosa; vosotros, los que sólo consideráis la frase como un vehículo; vosotros, los lamentables irreligiosos de la gran religión del ritmo.

Así, a vosotros nada os digo...

Para vosotros, artistas, que trabajáis la frase con meticuloso cariño de orfebres y que conocéis, por experiencia, el exquisito dolor de escribir, tengo

una confesión conmovedora. El penitente se llama Camille Lemonnier. Y ese hombre tan fuerte, ese tan sano, tan lozano estilista, ese robusto literato cuya prosa dijérase que corre en rápidos y fáciles caudales, no es, en el fondo, sino un atormentado del mal de escribir. Cada línea suya surge, con lento giro, de un penoso trabajo. Su varonil fecundidad, la «altiva y rústica frescura» que tanto se elogia en sus novelas, es el producto de ímprobos esfuerzos. Oid lo que él mismo dice: «Escribo de píe, ante un alto pupitre, triturando cada frase, congestionado, sudoroso, dando patadas de desesperación ante las palabras que huyen. Porque para decir una cosa no hay dos voces. Sólo hay una. Yo desconfío del que, cambiando de asunto, es incapaz de cambiar los signos representativos. Si se trata del verano, las palabras serán claras, ligeras. Pero eso es inútil para describir los silencios helados del invierno. El estilo es un ritmo y ese ritmo es el movimiento mismo de mi alma en correspondencia con el universo.» Para conseguir esta riqueza de vocabulario, Lemonnier nos aconseja que leamos mucho, pero no ya los libros clásicos de nuestra lengua, sino los áridos Diccionarios. «Para mí—confiesa—esta lectura diaria ha sido siempre un manantial exquisito de goces, un constante renuevo de mis recursos de sensibilidad, el tesoro inagotable de la elocuencia humana.» Este amor del estudio minucioso de la lengua, que en España parece nimio, inútil y aun ridículo, es quizá el principio de todas las perfecciones del arte literario de los franceses. Cultivando de un modo estético y no gramatical los materiales de la construcción del estilo, los han afinado; y sirviéndose de todas

las palabras han impedido la formación del inmenso lago muerto que, entre nosotros, forman los vocablos anticuados. Luego las exigencias de la expresión han ido ampliando las significaciones y los empleos. «Las voces—dice Remy de Gourmont—son signos aptos para todo: uno mismo, es ya verbo, ya adverbio; ahora sustantivo, luego adjetivo.» Eso en Francia, se entiende. En España, no. En América, tampoco. Nuestros gramáticos, siendo poco artistas, han secado la fuente viva de nuestra lengua literaria, obligándonos a no salir de moldes tradicionales. Por eso somos nosotros en el mundo los únicos que no podemos decir que «el idioma es como un bosque donde, al lado de lo definido, hay lo que crece, lo que se forma, lo que viene con la nueva savia.» No; nosotros no podemos decirlo. Nuestros tiranos (los Cejador, los Balart, los Cuervo), han empleado su ciencia en disminuir el tesoro heredado, suprimiendo las hojas secas a pesar de sus lindos matices desfallecientes, y en impedir la formación de nuevos tesoros, poniendo vallas para que lo nuevo no pueda entrar. Y si esto han hecho con el vocabulario, peor aún se han portado con la forma, con la plástica, con el ritmo. La única música por ellos aceptada es la del amplio período clásico. En cuanto a las modernas y caprichosas maneras armónicas, prohibidas. La frase corta, nerviosa y desarticulada, la frase que salta, y ríe, y goza, prohibida. Y prohibidas también la frase mármol a lo Saint-Víctor, la frase color a lo Flaubert, la frase orquesta a lo d'Annunzio. Todo eso es «decadente», «exótico» o «afectado». Lo único castizo, según nuestros maestros, es la tibia y larga frase llena de incidentes y de es-

labones. «Es el estilo gramatical», dicen. Sí; está bien. Pero con estilos así es imposible llegar a producir obras cual las del divino Loti, para quien «la palabra más pura es la más armónica» y que sabe proclamar *«que la gramática y la belleza son enemigas»*.

* * *

Muchas veces, entristecido por la rutina del estilo castellano, he pensado en publicar un librito con el título de *Imitación de Nuestro Señor Flaubert.* En él referiría, sin orden ni método, las anécdotas sobre la manera de escribir del autor de *Salambó.*, sirviéndome lo más posible de sus propias confidencias. Los que elogian la *facilidad* como un mérito y se inclinan ante el *estilo fácil* cual ante una virtud, verían en esa obrilla que el más grande de los escritores del siglo XIX fué un mártir del trabajo.

No hay idea, en efecto, de las penas que pasaba el maestro para dar vida a una página. Su más íntimo amigo asegura haberle visto a menudo «leer cinco o seis volúmenes para escribir una frase». Antes de comenzar la leyenda de *San Julián el Hospitalario*, estudió todas las obras de montería que pudo encontrar. «Yo mismo le envié, dice du Camp, desde los tomos de Gastón Phoebus hasta el Diccionario de la caza, de Baudrillard.» Y nada es esto si se compara con lo que para preparar la *Tentacion de San Antonio*, tuvo que hacer. «Llevo años, escribe él mismo, leyendo a los *Padres de la Iglesia,* compulsando colecciones de actas de concilios y estudiando escolásticos.» A Guy de Maupassant, que se

espantaba de tal paciencia, le decía: «Has olvidado que, según el mismo Chateaubriand, el *talento no es sino una larga paciencia.*» ¡Grandísima era la suya! Para *escribir* las treinta páginas de *Herodiade*, empleó *novecientas horas*. Más meticuloso que todos sus compañeros, creía que no existe para cada cosa sino una palabra que la exprese, un adjetivo que la califique, un verbo que la anime. Y era inútil tratar de probarle lo contrario. «Cuando escribía, hacíalo lentamente, dice Maupassant, deteniéndose sin cesar, recomenzando mil veces, borrando, corrigiendo, llenando de notas los márgenes, poniendo palabras sobre las palabras, ennegreciendo cincuenta cuartillas antes de terminar una; y en esta labor juraba y sudaba como un herrero.» El mismo Flaubert, en una carta a los Goncourt, les dice: «Me levanto a las doce del día y me acuesto a las tres de la madrugada. Apenas si veo la luz del cielo, cosa odiosa en invierno. Yo no sé distinguir los días de la semana. Desde hace un mes he leído y analizado la *Retirada de los Diez Mil*, seis tratados de Plutarco y el gran himno de Ceres en el texto griego de las poesías homéricas. Además, para distraerme, leo *Tabarin* al acostarme. El capítulo primero me ha ocupado dos meses y hoy lo he roto porque no lo hallé perfecto.» ¿De qué libro se trata? Lo mismo da. Todos fueron escritos con igual cuidado de la belleza plástica y musical, musical sobre todo, pues, según lo confiesa en una carta, Flaubert hacía sus frases para ser recitadas en alta voz. «Para probar la página ya hecha, dice, *me la grito*. Si está mal, no aguanta el ensayo; me oprime el pecho, me aumenta los latidos del corazón y se pone fuera de las condiciones ne-

cesarias para vivir.» Así analizadas, sus cuartillas iban más a menudo al cesto que a la imprenta, Todas tenían algún defecto. Era menester hacerlas de nuevo. Y cuando estaban rehechas, aún tenían que ser corregidas, limadas, expurgadas. Con tal método, no es nada extraño que el maestro escribiese un diá a su amigo Máxime du Camp: «Estoy pereciendo de cansancio. Este mes he escrito veinte páginas, lo que es enorme para mí.» En su adoración por las palabras, llegaba a pensar que cada una de ellas tiene un alma, una belleza, un sistema nervioso. Unas le parecían rubias, otras morenas, estas flacas, aquellas robustas, las de aquí alegres, las de allá tristes. La teoría del color de las vocales, ya la adivinaba él cuando, al describir espectáculos de claridad, de pureza, quejábase de lo negro que son ciertos sonidos. Los auxiliares, parecíanle cosas inútiles y molestas. Los «que», los «por», los «estar», los «ser», todo lo que tiene que repetirse mucho, sacábale de sus casillas. Su ensueño consistía en encontrar una lengua que fuese todo de gemas y de gamas. Buscándola, murió de un ataque de congestión cerebral una mañana de primavera, después de haber trabajado seis horas seguidas.

* * *

Otro de los maestros que, desde este punto de vista, merecen ser señalados como ejemplos a los jóvenes artistas de nuestra lengua, es Baudelaire.

Con un entusiasmo inquebrantable, este maravilloso poeta proclamó siempre la supremacía del arte literario sobre los demás artes, asegurando que es

más rico en ritmos que la música, más abundante en matices que la pintura y más dueño de las líneas que la estatuaria. Dando consejos a Cladel joven, decíale:

—El escritor es el hombre por excelencia: el gran obrero. Al escribir dibuja, pinta, graba, burila, esmalta, pule, esculpe, ama, odia, lo hace todo no haciendo sino una cosa, llena sus diversas funciones ejerciendo una sola. Es lo universal. Es Pan. Es, en fin, entre los artistas, el rey.

Luego le recomendaba que, para llegar a ser grande en ese arte superior, estudiase el Diccionario y leyese catálogos de artes y oficios.

En aquella época de romanticismo y de grandilocuencia, tal recomendación resultaba extraña. Hoy, por el contrario, parece muy juiciosa. En su *Estética de la Lengua francesa*, Remy de Gourmont asegura que «el estudio de la lengua de los oficios podría reemplazar el del griego», y José María de Heredia dice que «nunca *Los tres Mosqueteros* le interesaron tanto como la lectura de un vocabulario de piedras preciosas o de metales».

En 1868, Teófilo Gautier se quejaba de que su lengua, tan bella en las obras de alta elocuencia, fuese inapta para expresar los detalles de la vida moderna. Algo más tarde los Goncourt, los Flaubert, los Baudelaire llevaron a su último límite la perfección de la frase. Este último creó el «poema en prosa», la prosa rítmica, la que hoy emplean Maeterlinck y d'Annunzio, la prosa musical, pero sin rima, bastante flexible para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de las soñaciones, a los sobresaltos del amor. En estos poemas

sin verso, es donde el maestro empleó con más frecuencia las palabras polisilábicas y amplias que tanto gustaban a Gautier y que le hacían pensar en sentimientos expresados con rubíes, zafiros o esmeraldas. Con un arte infinito hacía entrar las aliteraciones, antes reservadas a la poesía, en tales obras.

Las imágenes se desprenden de los «como», de los «parece», de los «diríase», de todo lo que en los períodos comunes hace más pesado su vuelo. En cuadros diminutos cual un soneto, los más raros paisajes aparecen embalsamados por perfumes penetrantes y animados por músicas lejanas. Viéndolos se comprende que su creador haya tenido la convicción de que la literatura es un arte que los compendia todos.

Tanto Baudelaire como Flaubert, dejaron una obra reducida después de haber trabajado muchos años. Es natural y es fatal. Lo sobrenatural es pensar que Balzac, de quien tenemos cien volúmenes, Renán, cuya producción fué enorme, Taine, que llena un estante de biblíoteca, y los Goncourt, que ofrecen un catálogo nutridísimo, hayan tenido en alto grado la preocupación de corregir sus frases con una meticulosidad casi enfermiza. De Balzac el mejor testimonio son las pruebas de sus libros. ¡Pobres cajistas! En una sola página de *Louis Lambert* que tengo a la vista, cuento la mitad de las palabras cambiadas. Y esta página, según parece, no es una de las más corregidas. Gautier describe otras pruebas del gran novelista como sigue: «Líneas, líneas, líneas que parten de todas las palabras hacia las márgenes a derecha e izquierda, arriba y abajo, conduciendo intercalaciones, incisos, cambios, supre-

siones, aumentos. Al cabo de unas cuantas horas de trabajo. Diríase un fuego de artificio pintado por un niño. Del texto salen cohetes que estallan en palabras manuscritas. Y son cruces y sobrecruces, y estrellas, y soles y cifras árabes o romanas, y letras griegas y toda clase de signos. Como las márgenes no bastan, pega pedazos de papel con obleas, sigue corrigiendo, corrigiendo.»

Y, sin embargo, puede decirse, la prosa de Balzac no tiene nada de artística. Sí. Pero por lo mismo preciso es temblar pensando que el genial novelista pudo haber sido, como tantos en su época, poco amigo de corregir.

En cuanto a Renán, ya se nota en sus libros que aquella deliciosa lengua no está escrita con facilidad. ¡Es tan perfecta! Por sus manuscritos, que Veuillot nos presenta, vemos que corregía sin cesar, cambiando hasta diez o doce veces cada línea, cada frase. Nada parecíale definitivo. Apenas había escrito una palabra, otra, más propia, más armónica, presentábase a su memoria. Tras esta venía una tercera. Y una vez las tres allí, la lucha principiaba. El gusto refinadísimo del gran escritor hacía que triunfase la más bella. Porque Renán, aunque por orgullo de sabio lo ocultara, tenía, como Flaubert, como Baudelaire, como Mallarmé, el más supersticioso amor de las palabras en sí mismas, por sus sonoridades peculiares, por el brillo evocador de sus sílabas, por su estructura plástica. Esas delicadezas de matiz que en sus obras admiramos, vienen de allí. De allí, también las gracias, las esbelteces, las ondulaciones de sus párrafos esculturales.

Taine, que no fué tal vez un gran filósofo, pero

que fué, en cambio, un mago de la prosa, dijo: «Un escritor necesita quince años de trabajo ímprobo antes de llegar a escribir, no digo con genio, pues esto no se aprende, sino con claridad y pureza. Necesario es, en efecto, sondar y profundizar diez o doce mil palabras y expresiones diversas, anotando sus orígenes, su filiación, sus alianzas.» Esto hace pensar en que, según Faguet, «Víctor Hugo no tuvo genio sino a los cuarenta años». En todo caso lo cierto es que Taine mismo no tuvo estilo sino ya muy entrado en años. Al principio de su vida lo único que pareció interesarle era el fondo. El buen Sarcey, que le conoció en la Escuela Normal, siendo ambos estudiantes de Retórica, dice que «escribía por medio de signos algebraicos para expresar lo más secamente sus ideas». Luego, comprendiendo que no es posible influir en las almas, si no se seduce la imaginación por medio del estilo, decidióse a tener uno. ¡Ah! Y lo tuvo admirable, probando así que Flaubert no emitía una simple paradoja al decir que hasta el genio es cuestión de paciencia.

* * *

Pero si todos estos y otros muchos escritores de los cuales habla doctamente en su libro sobre los prosistas el crítico G. Abell han trabajado con un arte extremado la lengua, nadie tanto como los Goncourt que vivieron por el arte y para el arte. Porque Flaubert mismo tenía odios, pasiones, perezas, desesperanzas. Los Goncourt, no. Casi no fueron hombres. Fueron literatos. No adoraron sino las letras. Escribieron siempre con el mismo ardor, con la

misma paciencia. Y lo que no fué literatura, belleza escrita, impresión estética, no les interesó nunca. Las pasiones más fuertes y los más grandes espectáculos, el amor y el mar, una agonía de tísico y una puesta de sol, las flores, las sonrisas, las palideces, los claros de luna, la luz, las lágrimas, las miradas, todo, en fin, todo lo humano y todo lo divino, se redujo para ellos a temas literarios. «Es preciso—dijeron al principio de su carrera—abstraerse de las tristezas, de los fastidios, de las tribulaciones y de las angustias de la existencia para llegar a la serenidad cerebral propicia a la labor.» Cuvier había dicho que el genio no es sino el esfuerzo de una inteligencia clara, y Sthendal había asegurado que no hay más que desearlo para ser genial. Los Goncourt lo probaron. Huyendo de la imaginación y de la fantasía, ejecutaron un trabajo de benedictinos. En sus obras se ve el triunfo del detalle. Uno de ellos dijo al pintar la labor del otro: «Aún le veo leyendo las cuartillas escritas en común, y que al principio no nos habían satisfecho; le veo limarlas, pulirlas durante días enteros con una paciencia irritable, cambiando aquí un epíteto, allá una frase mal rimada, más allá un giro seco; le veo fatigándose y usándose el cerebro en busca de esa perfección tan difícil, tan imposible de alcanzar con nuestra lengua francesa en la expresión de sensaciones y de cosas modernas. Después de tal labor quedábase como muerto en un sofá. Sólo tenía vida para fumar. Cuando escribíamos pasábamos hasta una semana sin salir, sin ver a nadie. Ese es el único medio de hacer algo bueno.» Luego, en muchas páginas de su *Journal* encontramos la huella de la constante,

de la obsesionante, de la enfermiza pasión de la frase perfecta y cincelada, de la frase nueva, de la frase pintoresca, sonora, sin pompa, sin color, pero llena de matices, de la frase precisa y preciosa. Para realizar este ideal de plasticidad escrita, no dudaron ni un solo instante en burlarse de la gramática. «Nosotros—dijeron—tenemos una gramática que no es la de los gramáticos.» En efecto: emplearon todos los neologismos bellos, hicieron sustantivos de los adjetivos, fabricaron verbos, desarticularon la frase para hacerla más apta a la pintura, y olvidaron los preceptos «por sistema».

Es más, cuando todo el mundo se reía de las vocales de Rimbaud, ellos fueron los primeros en estudiar seriamente lo que podía haber de aplicable en aquella tena poética. ¿Os acordáis?

...A, noir corset velu des mouches eclatantes,
qui bombillent autour des puanteurs cruelles,
golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpre, sang craché, rire des levres belles
dans la colere ou les ivresses penitentes;
U, cycles, vibrements divins des mers virides.
...O, supreme clairon...

Todo esto, que hace veinte años parecía una locura de poeta, deseoso de «épater», comienza ahora a convertirse en una teoría científica universalmente reconocida y estudiada.

«Las letras—dice Emile Gautier—tienen cada una un color.» Lo malo es que no todo el mundo está de acuerdo para reconocer el color de cada letra. Así, por ejemplo, la a, que para Rimbaud es negra, para otros es escarlata, y para otros blanca; la e,

blanca en el soneto de marras, es amarilla en las teorías de ciertos doctores y así las demás vocales. Pero, en fin, lo importante es que todos estén de acuerdo en el principio de la audición coloreada, y esto, según parece, es hoy un hecho científico. Por mi parte, la cosa me regocija sobremanera, no sólo porque siempre es agradable darse uno cuenta de que existe algo nuevo en el mundo, sino también porque veo en esto un desquite de la poesía contra la ciencia. En nombre de la ciencia, en efecto, Max Nordau llamó loco a Rimbaud, a causa de su paleta vocal. Y ahora la ciencia se acerca al sepulcro del poeta muerto y le dice:

—Lejos de ser un loco, fuiste un sabio, el primero de los sabios, el precursor de un sistema.

Haciendo olvidar a los que antes que él hicieron tímidos ensayos sobre coloración verbal, Rimbaud resulta ser, en efecto, el verdadero padre de las concordancias cromáticas.

Y poco importa que los eruditos descubran que, ya en el siglo XVII, un tal Castel tuvo una idea más o menos vaga del color de los sonidos, y que, a mediados del siglo XIX, un tal Nüsbaumer escribió un estudio muy serio sobre las notas musicales y sus matices. Para el común de los mortales, Rimbaud será siempre el padre de la audición coloreada.

Gautier nos dice que ahora ya no sólo las vocales tienen su color propio. Las consonantes también, y si no todas las consonantes, por lo menos las más significativas. La s final, «como en la palabra española Dios—escribe—, produce un reflejo metálico». La n, en cambio, es gris, parda, triste, pálida. En cuanto a la b, es el símbolo mismo de lo

marchito. «Las voces y los idiomas—agrega Gautier—tienen su color dominante y típico, hecho de una multitud de matices amalgamados y fundidos. Una voz de bajo, en general, es color de tabaco habano; una voz de tenor, anaranjada; una voz de soprano, amarilla. Hay señoritas que hablan celeste. Las ancianas, en cambio, hablan amatista. La voz verde es la más rara.»

Hace treinta o cuarenta años, cuando los Goncourt estudiaban «técnicamente» las teorías de Rimbaud, todo esto era no sólo raro sino funambulesco. ¡Cómo se reían los académicos de la i púrpura, de la o clarín, de la a negra...! Sólo los grandes, los pacientes, los austeros buscadores de matices, trataban de colorear de un modo consciente sus páginas distribuyendo las vocales en los párrafos...

* * *

En España esto hubiera sido imposible. Esto, quiere decir el conjunto de la labor goncourtiana, con sus delicadezas raras y enfermizas. En París el público sabe por instinto que lo bello es siempre perfecto, y la lengua de los Goncourt fué saboreada desde luego. Algunos catedráticos, alarmados, fueron los únicos que, en nombre de la tradición—de la tradición que no es sino la máscara noble de la rutina—se atrevieron a protestar de una manera respetuosa. Pero los Goncourt, sin desconcertarse, contestaron: «¡Cómo! ¿Nosotros, los obreros de la lengua, los novelistas actuales, nosotros hemos de perder la ambición de escribir un francés capaz de

reproducir nuestras sensaciones personales, para contentarnos con el francés *ómnibus*, hecho de clichés, que se enseña en las escuelas? No. No, porque el día que deje de existir en el literato el esfuerzo originalísimo, el esfuerzo raro, el *arte* de las letras habrá muerto.»

Es cierto. Pero, por lo mismo, en París no hay temor de que muera. Genios, grandes cerebros, espíritus superiores, llegarán quizá a faltar. Artistas, no. El amor de la belleza está en la sangre de este pueblo. Lo armonioso, lo fino, lo elegante es aquí un artículo de primera necesidad. Todo chico, en los escaños del colegio, se atormenta la cabeza buscando formas originales para escribir sus cartas de amor o sus temas de retórica. Los repórteres del bulevar liman sus anónimas columnas de actualidades, trabajando más en esta labor de arte que une Pío Baroja en sus novelas. En los noveladores, el tormento del estilo llega al paroxismo. Los más fecundos, los que parecen escribir como los pájaros cantan, penan y sudan sobre las cuartillas. Leed esta carta de Paul Adam, literato que a los treinta y cinco años de edad había publicado treinta y cinco volúmenes. «Para escribir el *Mistere des Foules*, puse un año, y otro año para escribir *La Force*. Digo para *escribir*, sin hablar del trabajo de la composición anterior. Los que dicen que voy muy de prisa, no me conocen. La verdad es que yo no vivo, y todo mi tiempo, desde que me levanto hasta que me acuesto, lo consagro espontáneamente al trabajo. Ni visito, ni voy al teatro, ni gusto de *sports*, ni me paseo. No acepto el descanso. El trabajo escrito es mi existencia. No concluyo un párrafo sino cuando lo

hallo satisfactorio. Antes de terminar una página, muchas van al cesto.»

En un temperamento nervioso se va pronto, por este camino, a la neurastenia. Uno de los Goncourt murió de exceso de trabajo. El superviviente, amedrentado y triste, quiso abandonar las letras. Pero no pudo. El arte, la locura de escribir, fué más fuerte que su voluntad y que su angustia. Solo, publicó aún diez volúmenes. Y ya hacia el fin de su existencia se preguntó: «¿Será necesario que haya, para producir las fantasías raras, las deliciosas melancolías, las exquisitas originalidades de la obra, algo de enfermo en el autor? ¿Será indispensable ser, como Enrique Heine, el cristo de su literatura, un crucificado psíquico?

* * *

Los españoles castizos que oyen hablar de todas estas cosas y de todos estos artistas, exclaman:

—Pero ¡qué demonio! ¡Es acaso que Cervantes no escribió bien y que Fray Luis no fué un soberbio prosista...! Y si no se quiere que hablemos de nuestros clásicos, ahí están los innumerables grandes vecinos que, en tiempos de Luis XIV, dieron a la lengua francesa una majestad admirable. ¿Qué dice de Pascal, de Bossuet, de Fenelon...?

A esos buenos señores, que por lo general creen que Ricardo León es un «gran escritor», les contesto:

—Toda la gente que citais y otros muchos escribieron, sin duda, con perfección, con elocuencia, con elegancia, con gracia y aun con belleza. Pero

«con arte», no. El arte, que en poesía es tan antiguo cual el mundo, en prosa es una conquista reciente. Labrar la frase lo mismo que se labra el metal, darle ritmo como a una estrofa, retorcerla ni más ni menos que un encaje, os juro que ningún abuelo lo hizo.

El único defecto verdadero de la frase nueva es que no se presta a la labor fácil tan cara a nuestros predecesores. Convirtiéndose en «artista», el escritor no puede ya contar con aquella «espontaneidad» tan socorrida antaño y con aquella «frescura» que fué tan cómoda. En algunos versos que son los mandamientos del gremio, Teófilo Gautier lo ha dicho: para labrar una página, hay que robar al orfebre su buril, al esmaltador su horno, al poeta sus imágenes, al músico su ritmo, al pintor su retina.

> Sculpte, lime ciselle,
> Que tont reve flotant
> Se scelle
> Dans le bloc resistant...

En este género de trabajo, claro está, lo primero es el amor y lo segundo la paciencia. Creer que con sólo inspiración se produce la *Leyenda de San Julián el Hospitalario*, o *Los Hermanos Zemgano*, o *El Jardín de Berenice*, o *El Señor de Phocas*, o *Los pequeños Poemas en Prosa* o *Axel*, o cualquiera de los breviarios del arte moderno, es una locura infantil. Si en algún caso ha sido justa aquella frase de Buffon según la cual «el genio no es sino larga paciencia», es en el presente. El que escribe como artista, tiene que someterse, lo mismo que Flaubert, a un tormento perpetuo. El caso, tan meritorio en-

tre nosotros, de un hombre que pone cinco años en escribir un libro, como Enrique Larreta, el admirable autor de *La Gloria de don Ramiro*, debiera ser un ejemplo citado a cada paso con objeto de que los jóvenes literatos supieran lo que cuesta la perfección.

—Si no piensa usted consagrarse a escribir día y noche, si no quiere usted renunciar a todos los goces que no sean los amargos goces del trabajo, si no quiere usted renunciar a ser un hombre para convertirse en un «hombre de letras», no espere usted nunca llegar a la maestria en la prosa.

Esto les digo yo a todos aquellos adolescentes que me hablan de sus anhelos artísticos.

Luego, si me preguntan:

—Pero ¿y la imaginación y la observación, no son dotes tan necesarias como las del artista...?

Les contesto:

—Esas son dotes de poeta, de creador, de novelista, y sin duda son necesarias. Pero yo no hablo de la creación que es un misterio, sino de la ejecución que es un «arte», es decir, una labor como el encaje, como el esmalte, como el burilado. Lo más lógico es dividirse a sí mismo en dos: uno que inventa o ve, y uno que escribe. El que escribe, si quiere ser perfecto, tiene que ser el amo del otro.

—¿De veras?—exclaman algunos ingenuamente.

Y agregan:

—Sin embargo, el creador...

Entoces yo me contento con buscar un cuaderno en el cual he copiado unas breves confesiones de Jules Bernard, y se las leo.

«Chez moi, l'Homme de Lettres n'est pas un visi-

»teur de pasage. Il est toujours lá, à côté de «l'au»tre», et le domine. Il est le maître. La maison lui »appartient, avec la famille, les meubles et les sou»venirs. La porte lui est ouvert à deux battants; »mais il la referme derrière lui. Il sort peu et envoi »l'autre Renar» chercher de l'expérience. «L'autre», »quis'y entend, sait en trouver de la toute fraîche »et qu'il n'a pas payée trop cher; car il connaît les »bons endroits, il y retourne, et jamais ne revient »bredouille. Il court tout droit chez son maître et »entre sans frapper. Il étale ses provisions et dit: «Je »rapporte bien des choses: il y en a de belles et »d'impures, de fragiles et d'inusables, de pimpantes »et demeurtries». «L'Homme de Lettres» les pèse, »les tâte, les retourne, fait son choix, et c'est l'au»tre qui le remercie;—car il le respecte et le chérit, »ce maître sévère, ce bon maître, à l'ombre duquel »il a constamment vécu heureux et confiant, sans »jamais demander de congé. Il savait bien qu'un »jour il partagerait sa gloire: dejà il partage, et, »quant â l'augmentation, il ne cesse d'en recevoir.»

Claro que en el «Arte de la prosa» tal como lo explica el Sr. Lauson en su libro, que hoy es tan discutido, no hay ningún consejo como este que indirectamente nos da Jules Renard. «El hombre de letras», según el ilustre catedrático, no es sino una especie de notario que va escribiendo, del modo más fácil, correcto y elegante lo que el historiador, o el filósofo, o el novelista le dictan. En la doble personalidad, en suma, resulta el esclavo del otro.

—Para eso de las labores preciosas—parece pensar—ahí está el verso. La prosa basta que sea clara... Porque habéis de saber, ¡oh discípulos!, que la

prosa es de condición humilde. Lo que se le píde es que sirva de mensajera de las ideas o de los hechos, y no que se pavonee cual una juglaresa vestida de mil colores.

Esto de la inferioridad de la prosa con relación al verso es una idea muy universitaria y hasta puede decirse que muy universal, por lo menos en España. Yo sólo a un compañero le he oído protestar contra ella, al pobre y querido Nogales.

—La prosa—solía decir aquel singular artista—es una sacrificada. Para dar todo el reino al verso, la han ido a perder en los montes de lo vulgar y de lo abyecto. Yo la busco con un amoroso cuidado, porque creo que los que la instauren en su trono definitivamente habrán hecho una obra más grande que la de todos los conquistadores y todos los profetas.

* * *

En Francia, el verdadero restaurador de la prosa, el que la sacó de su oficio de intérprete de ideas para iniciarla en el arte de seductora y de encantadora, fué Juan Jacobo Rousseau. Los profesores de su época, que no se daban cuenta de lo que había de original en su estilo, lo acusaban de retórico, y de amanerado y de incorrecto. Y es que, como digno precursor de Chateaubriand, de Flaubert y de Villiers de l'Isé Adam, el poeta de *La nueva Heloisa*, daba más importancia a lo que hay de música y de pintura que a lo que hay de gramática en la prosa. Cuando tenía necesidad de recurrir a giros ginebrinos para pintar un paisaje, lo hacía sin escrúpulos.

Sus escrúpulos los guardaba para la armonía o, mejor dicho, para la melodía o para el color. Hay en su *Diccionario de la música* una página que contiene toda la estética de la prosa latina. Helo aquí:

«Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie*, des accords et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles, sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette harmonie; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre harmonie; que, sans elle, leur musique avait des effets si prodigieux; qu'avec elle, la nôtre en a de si faibles; qu'enfin, il était réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix, que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les rêgles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et à la musique vraiment naturelle.»

Me diréis que esta frase de veintitantas líneas no

es un modelo de armonía límpida... En efecto, Rousseau, como otros grandes artistas, escribía muy mal de primera intención, y cuando no podía corregir diez, veinte veces su prosa, como le pasó con el *Diccionario,* no era fácil leerle sin sentir una impresión penosa. Hay que ver sus manuscritos, en efecto, para comprender lo arduo, lo escrupuloso, lo paciente de su labor. De cualquiera de sus grandes obras existen varias copias hechas de su mano, y cada una de esas copias está tan llena de tachaduras, que casi no se puede leer.

M. Chuquet ha publicado las sucesivas redacciones de ciertas páginas de la *Nouvelle Heloise*. ¡Qué diferencia entre la primera y la última! La primera es un caos informe, un fárrago duro. La última es una sinfonía impecable. «No había—dice uno de sus biógrafos—nadie tan poco dotado como él para escribir.» Es cierto. Y por lo mismo, los que creemos que el arte es una larga paciencia, debemos ver en él al patrón de nuestro gremio.

LA BOHEMIA ETERNA



Como por encanto Henri Murger adquiere en el mundo entero una popularidad de que antes de la guerra sólo en el barrio latino gozaba. Diez, veinte, treinta editores españoles, ingleses, franceses, italianos, publican simultáneamente *La vida de Bohemia*. Y los burgueses parisienses, que siempre han tenido por aquel librito inofensivo un horror sin límites, se preguntan con gran inquietud si esta resurrección literaria que viene después de las moratorias es un signo de los tiempos y si la moda de no pagar al casero va a volver... Porque en el fondo, el único pecado mortal contra la sociedad que cometen los Marcelos, los Rodolfos, los Colines y los Schaunard se reduce a no pagar sus deudas. Los demás pecados bohemios pueden pasar por simples locuras veniales, por fantasías de artistas, por bromas de estudiantes. Pero no pagar, o, mejor dicho, proclamar y propagar bolchevikimente el derecho a no pagar, eso es un terri-

ble delito. M. Prudhomme, en efecto, llegaría en su magnanimidad a darse cuenta de que en ciertos momentos de la existencia un hombre puede decir a su hotelero o a su sastre o a su boticario:

—Perdone usted que no le pague hoy mi cuenta... Otro día será... La desgracia me persigue... Soy el más desdichado de los mortales.

Lo que no comprende es que un artista no sólo no pague, sino que además se burle de sus acreedores, como lo hacen los héroes de *La vida de Bohemia*.

Así, pues, no es de extrañarse que el súbito florecimento de la obra pecaminosa de Murger disguste a la burguesía, y que los caseros de los barrios estudiantiles se pregunten intranquilos:

—¿Vamos a asistir a un «renouveau» de las malas costumbres? Ahora que la juventud que estudía, que pinta y que escribe parecía comenzar a imitar nuestra austera manera de vivir, una reacción bohemia sería desastrosa. Verdad es que nada la anuncia. Pero esa abundancia de libros de Murger, ¿qué significa...?

No significa sino una cosa, señores caseros, y es que el cantor de Mimí, considerado como el cantor de las odiseas estudiantiles, vuelve a estar de moda por pura casualidad. La gente, cansada de oir hablar de cosas trágicas, quiere leer de nuevo la historia risueña y patética de aquellos buenos muchachos que tanto preocuparon a nuestros abuelos. Pero no hay que confundir la vida con la boga literaria. La famosísima novela de *La Vida de Bohemia*, tan enternecedora, tan juvenil, tan parisiense, no es, en nuestro siglo de automóviles y de aero-

planos, sino una pura curiosidad arqueológica, apenas comprensible para los parisienses anacrónicos que viven en las callejuelas del barrio latino, entre seres de leyenda:

¿Dónde está Rodolfo? — preguntan desde hace muchos años los que vienen del extranjero con visiones de bohemia en la retina—. ¿Dónde está Marcelo...? ¿Dónde están Femí y Mimí...?

—Ya no existen—contéstanle los nuevos estudiantes.

Pero sí que existen. El gran Enrique Rodó ha escrito sobre este asunto unas líneas que son la más exacta definición de lo que puede llamarse *l'eternelle boheme:* «Aún hay bohemios—dice el escritor uruguayo—, aún hay quien quiera ser *bohemio*... Y el mote, que, en labios del burgués espeso y acorazado de fariseismo, equivale a una descalificación, bien puede ser recogido y reivindicado por los muchachos entusiastas a cuya cabeza sube la savia que estalla en las primeras flores: a manera de aquel otro calificativo, originariamente injurioso de los *gueux,* que levantado del suelo por los flamencos de Guillermo de Orange, llegó a quedar con el nombre vibrante y altanero de los gallardos revoltosos de la Libertad. Haya, pues, *bohemios*, y sean benevolentes para juzgarlos los rígidos secuaces del acreditado señor Al-pie-de-la-letra. Entiendan y perdonarán. *Bohemio* no es el que tiene la voluntad enervada y la cabeza en desequilibrio. *Bohemio* es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo que se le desborda del alma por las cosas bellas y las cosas raras y las acciones raras y las acciones generosas, y con mucho de ese «embrujamiento» que, en tiempos de

acción y de heroísmo, empujaba a las aventuras y las cruzadas; pero que, en tiempo de monótona prosa, sólo tiene salida en los simulacros de la imaginación, en las campañas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias que aun en los casos en que desatinadas e injustas permanecen siendo simpáticas, porque llevan el aroma de la juventud.»

* * *

Tiene razón Rodó. La bohemia, lo mismo que la locura, lo mismo que la pobreza, es inmortal. Su alma vive siempre, y siempre es joven, a pesar de tener, como el mundo, muchos millones de años. Lo que no existe ya son los trajes aquellos de las estampas de hace medio siglo. Ya no hay anchos sombreros de fieltro, ni amplias corbatas flotantes, ni levitas ajustadas, ni pantalones de terciopelo, ni chalecos abiertos hasta la cintura. Ya no hay tampoco melenas, ni la pipa es ya de rigor. Pero fuera de estos detalles de indumentaria, los bohemios existen hoy, como existieron ayer, como existirán mañana. Porque la bohemia no es ni una fórmula de vida, ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo de desorden. La bohemia es sencillamente la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo. El nombre, pues, podrá cambiar. La cosa, no.

* * *

En todo caso, en nuestros días el nombre existe todavía, y los muchachos que tienen más ilusiones que dinero permanecen siempre fieles al método que sirvió de pauta a los actores de la tragicomedia romántica.

Alguien dirá:

¿Cómo puede ser eso, puesto que el bulevar San Miguel mismo ha cambiado por completo, y en sus cafés no se ven sino chicos bien vestidos y chicas elegantes?

Pues esos chicos y esas chicas son los bohemios de hoy. En la miseria misma existen, según las épocas, grados y matices. El enriquecimiento general ha dado a los que ayer no tenían sino un panecillo, un panecillo y medio. Los Rodolfos actuales cobran un poquito más que los de hace un cuarto de siglo. También tienen mayores necesidades y pagan más caro el ajenjo y gastan más en tabaco.

Lo único que permanece invariable es el alma.

* * *

Yo quisiera que los que niegan la bohemia actual, y la niegan con tristeza, leyeran de nuevo los libros de antaño, en los cuales Gautier, Nerval, Banville y Murger hablaron de la bohemia romántica. En todos ellos, los ideales de los héroes y de las heroínas son los mismos; a saber: gloria, amor, dinero.

Y quisiera también que, después de leer esos libros pasados de moda, vinieran conmigo a interrogar a los jóvenes pobres que en el Barrio Latino

hacen versos o cuadros, música o filosofía. En una sola noche se convencerían de que en este siglo que nace, cual en todos los siglos que fueron, para las almas de veinte años las ilusiones son siempre las mismas.

* * *

Justamente en esta semana los periódicos han hablado de Pierre de Guerin, poeta adolescente, que murió poco menos que de hambre en una guardilla de la rue Monsieur le Prince. «Era—dicen—un escritor de gran talento.» Y es cierto que lo era. En poemas muy ligeros, que hacían pensar en las «Fiestas galantes» de Verlaine, expresó sus inquietudes voluptuosas y sus tempranas melancolías. Cantó a Manón infiel, tratando de ocultar sus lágrimas entre sonrisas. Cantó a Femi apasionada, sin querer confesar todo su ingenuo ardor de amante satisfecho. Cantó los grandes sentimientos en pequeños versos, en fin, y fué un artista serio que supo reir. Yo lo conocí una tarde en el café en que Moreas, siempre olímpico, ocupa el sitio que dejó vacío Verlaine al morir. Tenía los ojos azules y el pelo rubio.

En su extremada juventud había una gravedad extraordinaria. Su frente era pura y tersa. Cuando sus padres, que le habían mandado a París para que estudiase Medicina, supieron que en vez de oir las lecciones del doctor Debove escuchaba los poemas de Henry de Regnier, lo amenazaron con «cortarle los alimentos». ¡Qué le importaban a él los alimentos! A la carta paternal, llena de reproches, contestó

con un himno suave en honor de las musas. Luego, cuando las amenazas se trocaron en realidades, no se emocionó un solo instante. En su fe de poeta, creía que los labios no han sido hechos para los biftecs, sino para los besos y para las canciones. Una chiquilla de diez y ocho años, rubia como él y como él zarca, compartía su miseria llena de ilusiones.

Me acuerdo de que el mismo Moreas, que no es aficionado a conmoverse, murmuró retorciéndose los bigotes, al verlos alejarse por el bulevar San Miguel:

—¡Pobrecitos...!

Pero yo, que conozco a los chicos de esa raza por haber vivido fraternalmente con ellos en los tiempos ya lejanos de mi bohemia; yo, que vi morir a Leclercq en una apoteosis de ilusiones; yo, que acompañé a Augusto de Armas hasta el borde del sepulcro, sin haber sorprendido jamás en él una desesperanza; yo, que la víspera de su muerte oí aún a Signoret hablar de sus triunfos y de sus goces; yo, en fin, no compadecí aquella tarde al joven amigo de Moreas, sino que, por el contrario, le vi marcharse con envidia. ¡Con envidia, sí! Porque yo sabía que su guardilla, en la que no había ni fuego, ni muebles, ni pan, era para él un palacio encantado, y que, al asomarse a los ojos azules de su musa, veía paraísos infinitos. ¿Pobre él? Al contrario. Su misma suavidad poética obedecía a un deseo discreto de ocultar sus tesoros. En los poemitas, tiernamente irónicos, en que decía sus fiestas galantes, escondía, por pudor de millonario, sus riquezas sentimentales. Aquí tengo una estrofa suya en la que habla de las pedrerías que ofrece a su amada. ¿Creéis que son

diamantes y rubíes? No. Eso se queda para los seres vulgares. El poeta joven no la brindaba sino piedras de luna, «color de sus ojos», y esto consistía en que, teniendo a su disposición todas las gemas de Oriente, parecíale de mal gusto escoger lo más caro. Pobre, no, sino infinitamente glorioso, era el poeta que acaba de morir. Y yo estoy seguro de que en el momento mismo de expirar, cuando su musa rubia lloraba a su cabecera, él, suave siempre y magnánimo, consolábala con palabras de entusiasmo y de amor.

* * *

Si el caso de este poeta que, como un personaje de cuento árabe, muere de hambre entre tesoros, fuera un caso raro, ni siquiera lo evocaría. Pero la verdad es que, mal que pese a los profetas de amargura, el mundo es siempre el mismo y ni el «mercantilismo», ni el «egoísmo», ni el «positivismo», ni nada de eso que hablamos a cada paso con objeto de infamar a nuestro siglo, ha hecho mella ninguna en las almas de los hombres. En el Barrio Latino, como fuera del Barrio Latino y en literatura como en lo demás, lo único que ha cambiado es el traje. Sin sombreros a la Daumier y sin vestidos de percal rameado, las costureras siguen echándose al Sena cuando sus amantes las abandonan. (Leed las noticias de los diarios.) Sin espada al cinto y sin calzas de terciopelo, los caballeros siguen acudiendo al juicio de Dios cuando creen que el punto de honor está en juego. (Leed las noticias de los diarios.) Sin trabuco y sin sombrero calabrés, los bandidos

siguen ejerciendo, en pleno París, su romántico oficio. (Leed, leed las noticias de los diarios.)

¿Y por qué sólo la bohemia había de desaparecer? ¿Por qué sólo el alma de los que se sienten irresistiblemente atraídos por una de las musas artistas había de metamorfosearse? ¿Por qué en el eterno durar de todas las cosas, y en el infinito recomenzar de todas las existencias, únicamente la vida del que se consagra a dar formas al ensueño había de transformarse? Mi ilustre amigo Ferrero, que vive con el espíritu en la Roma antigua, tiene la costumbre de sonreir con su sonrisa mefistofélica cada vez que alguien le habla de novedades políticas. «No hay nada nuevo desde hace dos mil años»—dice con la más suave convicción. Y esto que demuestra la vanidad de los esfuerzos por inventar algo fuera del orden material, prueba también lo invariable de las almas. Las razones que daba Bécquer para hacer ver al mundo que la poesía no ha de desaparecer, y que son razones mucho más serias que todas las invocadas en el mismo sentido por los filósofos, pueden servir para convencer al mundo de que siempre habrá bohemia y bohemios.

«¡Mientras exista una mujer hermosa...!»

Los escritores que con mas saña han hablado de la bohemia dicen:

—Es una escuela de melenas mal peinadas y de envidias mal comprimidas. El bohemio es el *raté* que, en su círculo estrecho, se consuela de sus fiascos maldiciendo de los que han conquistado fama y fortuna. Cuando un poeta de talento cae en la vida de bohemia, se anula, se envilece. Salir de entre los

bohemios con el cerebro limpio y el cuello blanco es casi imposible. ¡Maldita sea la bohemia!

Esa bohemia, en efecto, maldita sea. Pero ¿quién os dice que los grupos de envidiosos sórdidos que existen en todos los medios sociales son los cenáculos de los bohemios? El nombre mismo, en su exotismo romántico, indica lo contrario. Ser bohemio, en el mundo de las razas errantes, como en el de los artistas apasionados, es no tener un hogar fijo y correr por los grandes caminos buscando la dicha intangible. Ser bohemio es no quererse plegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras adoradas. Ser bohemio es poner el ensueño por encima de la realidad, las flores por encima de los frutos, los pájaros por encima de las aves. Ser bohemio es tener la fuerte convicción de que, fuera del arte, el artista se agosta.

¡Bohemio! No hay necesidad de fumar pipa para serlo. En el Barrio Latino actual, rodeando a Moreas o acompañando a Paúl Fort, asistiendo a los martes del «Mercure de France», o tomando café al lado de Faguet; en el Barrio Latino, que ya no tiene cervecerías sucias, ni tabernas obsuras, ni cafés subterráneos; en el Barrio Latino brillante, limpio, claro y alegre que todos vemos al pasar por el bulevar San Miguel, hay una bohemia que trata de no llevar camisas mugrientas, ni sombreros viejos, ni pantalones raídos. De los nuevos modos de vivir, esa bohemia ha tomado lo útil. Pero de lo antiguo ha conservado lo eterno, que son los anhelos, los ideales, los amores, los entusiasmos, los desintereses y, sobre todo, la pasión exclusiva del arte.

¿Qué mejor ejemplo de gran bohemio noble que

el mismo Jean Moreas, príncipe de los poetas franceses? Sus cuellos son muy blancos y su sombrero tiene los ocho reflejos reglamentarios. Su levita está cortada por un sastre del bulevar. Y, sin embargo, este poeta, que como prestigio es el heredero de Verlaine, también lo es como bohemio.

Tal vez alguien me dirá:

—Moreas es oficial de la Legión de Honor. Moreas escribe tragedias que los artistas de la Comedia Francesa representan ante los reyes. Moreas es el poeta que más cerca se encuentra actualmente de la Academia.

—Es cierto—contesto.

Mas, con todo y con eso, Moreas pertenece a la raza incorregible e inextinguible de los bohemios. Su juventud todo el mundo la conoce. Todo el mundo sabe que al llegar a París, no desprovisto de dinero, se internó en el país latino y ayudó a unos cuantos poetas jóvenes a fundar el simbolismo. Todo el mundo sabe que cinco o seis veces se batió en duelo por defender a Homero. Todo el mundo, en fin, ha leído las anécdotas relativas a su vanidad estupenda y a su estupenda ingenuidad. Pero lo que en general se ignora es que este nómada del Barrio Latino podría hoy ser, si le viniera en ganas, uno de los diplomáticos más respetados de Europa. Varias veces, en efecto, el rey Jorge de Grecia, que sabe aún ser rey y que respeta a los pobres nobles, ha ofrecido a Moreas nombrarlo secretario de legación y hasta ministro diplomático.

—Sólo que—dice el poeta cuando alguien le habla del asunto—sólo que cuando uno es poeta, no puede rebajarse.

Porque para este bohemio de sombrero de copa no hay corona igual a la de laurel, ni paraíso comparable al monte Parnaso. No una Legación, sino una Embajada rechazaría, si para desempeñarla fuera necesario renunciar a su existencia de olímpica y vagabunda sencillez.

—Mi vida—suele decir—no tiene importancia; lo único que importa es mi obra.

Pero cuando alguien, abusando de la confianza que existe entre gente de café, le aconseja que cambie de modo de existir, contéstale fríamente:

—No hay vida más admirable que la mía.

Y en esto, por mi fe, tiene razón, puesto que los tesoros todos de la tierra no pueden compararse a los que un poeta lleva en su propia alma cuando sabe ser poeta en la vida como lo es en el ensueño; cuando sabe, cual el autor del «Peregrino Apasionado», ser el Homero de su barrio, de su círculo, y recorrer las calles por donde pasa cotidianamente, lo mismo que un emperador recorre las rutas de sus pueblos.

—Para mí—murmura Moreas—fuera de mi poesía no hay nada.

Lo dice por la tarde, cuando, acabando de levantarse, charla en el café con los profesores de la Sorbona. Lo dice luego, por la noche, después de cenar rodeado de homéridas jóvenes que oyen su palabra sonora con filial entusiasmo. Lo dice, en fin, allá al amanecer, cuando después de haber recorrido todos los lugares en donde se charla, regresa a su lejana casa acompañado por dos o tres bohemios empedernidos. Y lo dice desde hace veinte años, desde que llegó, joven y sonoro, de su Grecia natal.

* * *

«Fuera de mi poesía no hay nada.»

¿No os parece una fórmula admirable para explicar la bohemia noble y grande? Por repetirla mentalmente, los muchachos a quienes sus padres les ordenan que estudien Derecho o Medicina, mueren en la miseria y mueren felices. Por repetirla, otros viven una vida de supremos goces y de admirables triunfos. Porque todo estriba en creer en el arte como se cree en una religión y en ofrecerse al martirio de todas las privaciones antes que renegar de la belleza.

Y lo que no es esto, no es bohemia, sino miseria, o crápula, o desorden, o impotencia.

* * *

Pero a mí lo que me interesa, lo que me enternece, es la verdadera y pura bohemia que ha existido siempre y que siempre existirá. Porque la existencia es tan antigua como el mundo, y es probable que el día en que un Rosny o un Wels del porvenir logren conocer la psicología de las hordas prehistóricas como nosotros conocemos la de las grandes civilizaciones seculares, es probable que una de las primeras figuras que llamarán su atención será la de algún buen soñador sin fortuna, decorador de cavernas. Y ese artista será el padre de los bohemios. Porque creer que, para que haya bohemia, las melenas, y las boinas, y los levitones, son indispensables, es un simple error de óptica. A fuerza de ver estampas del tiempo de Gavarni, de Nerval, de Alfredo de Musset o de Henri Murger, hemos llegado a

vestir imaginariamente a todos los bohemios a la moda de 1840. Mas, en realidad, «le costume ne fait rien à la chose»—como dice Saint-Beuve—. Con trajes de chinos o de albaneses, los Rodolfos y los Marcelos hubieran sido los mismos. La bohemia está en el alma y no en los trapos.

* * *

Murger, por ejemplo, fué un bohemio, más bohemio que todos los héroes de su famosa novela, y no tuvo ni luenga cabellera ni amplio fieltro. Aquí tengo un retrato suyo pintado por Pirodon, que lo conoció íntimamente. Su rostro es melancólico y grave. Su barba no peca por lo hirsuta. Su cabeza, lejos de ser melenuda, es prematuramente calva. Su traje, en fin, es igual al de todos los boticarios, y de odos los notarios, y de todos los propietarios de hace ochenta años. Su carácter, en cambio, era completamente diferente del de la burguesía. Sin dejar de amar el dinero, por lo que tiene de necesario, lo despreciaba. Y en cuanto al trabajo, aun adorándolo a su manera, no lograba nunca serle fiel. Toda su vida—como toda la vida de Baudelaire, como toda la vida de Verlaine—fué una perpetua queja contra la suerte y una perpetua «demande d'argent». Sus cartas (más sinceras y más bellas que sus libros) revelan un temperamento inquieto y un corazón doloroso. Cualquiera empresa en que ponía las manos acababa muy mal. «Por falta de constancia y de energía»—dicen los moralistas—. Sin duda. Pero, de haber tenido esa energía y esa

constancia, ¿habría acaso sido el mismo hombre...? La bohemia está en la incapacidad para equilibrar las necesidades sentimentales con las necesidades materiales. Si Baudelaire, en vez de dilapidar su fortuna en pocos años, la hubiera colocado en renta vitalicia, es seguro que no habría conocido las miserias terribles de su madurez; y si Verlaine se hubiera contentado con vivir en su casita de Balignolles, al lado de su mujer, es probable que jamás hubiera sido el viejo mendigo sublime que todos conocimos y todos veneramos hace veinticinco años. Pero no hay que indignarse contra los errores y contra los desórdenes de seres como aquellos. Marcados por una fatalidad ineludible, van hacia la gloria, pasando por la cárcel o el hospital, como otros van hacia la Academia por el camino de los salones clericales.

* * *

Murger vivió y murió en el hospital. Atacado desde muy joven de una enfermedad de la piel, ridícula y dolorosa, tenía, cada dos o tres años, necesidad de recurrir a la asistencia pública durante un par de meses.

—Lo extraordinario—solía decir el pobre—es que no me ataca nunca mi mal en los momentos de esplendor, cuando podría curarme en casa, sino en los días de apuros.

La verdad es que los tales momentos de esplendor eran muy raros Sus comedias tenían, en general, pocas represen aciones, y sus productos apenas

bastaban para pagar a los más apremiantes acreedores. En cuanto a las novelas, siempre estaban cobradas por adelantado en algún periódico, que tenía necesidad de reclamar el manuscrito años enteros para obtenerlo.

—No hay nada más triste que perder a un hermano querido—decía un día un poeta.

Y Murger, muy serio, le contestaba:

—Sí, hombre... Hay algo mucho más triste, y es tener que trabajar para un editor que no ha de darnos ya ni un escudo...

En su correspondencia últimamente publicada hay varias cartas que demuestran esta imposibilidad de cumplir lo prometido o, mejor dicho, de pagar lo debido. He aquí una de las más breves:

«Querido amigo: Por mi honor, hace seis semanas que no he podido escribir una línea. No puedo explicarle la sucesión de dificultades por las cuales acabo de pasar. Es una historia lamentable, y, en verdad, si pudiera usted penetrar durante una hora en mi intimidad, me tendría usted lástima. Esto no obstante, comprendo muy bien el embarazo en que usted se halla por culpa mía, y sé que usted no es responsable de los elementos «antilaboriosos» que se producen en mi interior.»

Y todo esto, ¿sabéis para qué? Pará excusarse de entregar un cuento, un simple cuento, él, que en otras ocasiones escribió, sin tener siquíera la esperanza de colocarla, una comedia entera en pocos días... Es la historia de Baudelaire, haciendo esperar meses enteros una traducción de Poe de diez o doce páginas; es la historia de Verlaine, huyendo durante dos semanas del editor Vanier para no darle

un soneto ofrecido y cobrado... La naturaleza bohemia tiene horror de los acreedores, ya se llamen M. Vautour y reclamen el alquiler de una guardilla, ya sean directores de periódicos y pidan el folletín ofrecido. Y, como es lógico, con este sistema pronto toda posibilidad de crédito se agota por completo. «Estamos en invierno—escribe Murger a su amigo León Noel—y no tengo abrigo, y el sastre es un mito, en el cual ya no creo—el sastre que da fiado, quiero decir...— También sería indispensable que pagara mi cuarto, y no espero cobrar nada a fin de mes, puesto que ya llevo percibido un trimestre adelantado.» Luego viene la solicitud, una miserable solicitud de 50 francos, con la amenaza trágica de morirse de frío y de hambre en «cas de refus». ¡Cuántas veces aparece la muerte en las menudas tristezas de aquel pobre hombre!

* * *

Y no sólo en las tristezas... En los esplendores también. Durante la época más feliz de su vida, cuando todo París aplaudía su drama de *La Vida de Bohemia*, escrito en colaboración con Teodoro Barrière, cuando sus corbatas eran iguales a las del magnífico Arsenio Houssaye, cuando sus acreedores comenzaban a sentirse satisfechos de los «acomptes» que les daba en el momento del apogeo; en fin, no teniendo otra cosa que lo atormentara, ocurriósele enamorarse de la linda mademoiselle Tri-

ller, actriz de costumbres ejemplares. La fiera artista rechazó indignada las proposiciones del infeliz bohemio apenas salido del hospital.

—No me queda más que un recurso—exclamó Murger.

—¿Cuál?—preguntóle Barrière.

—El de matarme...

Naturalmente, no se mató. Los bohemios no se matan nunca con un revólver ni con un veneno. Se matan viviendo o bebiendo, y se matan sin prisa... Murger, después de mil amenazas de morirse o de suicidarse, acabó por ir a acabar sus días en el hospital Dubois, a la edad de cuarenta años. Su última frase fué:

—¡Maldita sea la bohemia!

A la bohemia, sin embargo, es a la que le debe su inmortalidad, a la bohemia de sus alegres Marcelos, de sus extraños Schaunard, de sus melancólicos Rodolfos; a la bohemia de sus pálidas soñadoras de cuentos de amor; a su propia bohemia, sobre todo, que fué la más real, la más enternecedora y la más poética...

EL TEATRO EN PARIS

Los actores.



LA *rentrée!*, ¡la *rentrée!* ¡Por todas partes se habla de la *rentrée!* ¡Pero no vayáis a creer que se trata de la *rentrée* universitaria y del retorno anual a las aulas, pues de eso sólo Anatole France habla para evocar sus exquisitos recuerdos estudiantiles. Ni creáis tampoco que la *rentrée* actual es la del Parlamento con su tumulto de discursos que dejan indiferentes a las personas frívolas. No, no son esas las *rentrées* por antonomasia. Es otra. Es la mayor de todas, la más universal de todas, la más parisiense de todas: la única *rentrée* que preocupa y ocupa, que apasiona, que emociona, que fascina; la *rentrée* de los señores comediantes, en fin... Porque, como decía mi buen maestro Catulle Mendés, Francia es una república que tiene sus reyes, y esos reyes son los actores.

¡Reyes tiránicos si los hubo! Ante ellos, ante sus grandezas, ante sus caprichos, todo debe inclinarse.

Los mismísimos autores, que antaño fueron sus amos, hoy son sus criados. ¿No se dice, acaso, el galán tal o la dama joven cual ha «creado» este papel? Los poetas, inquietos, suelen exclamar: «¡Eh, señores comediantes, no olvidéis por vuestras almas que los dramas son nuestros, y que si vosotros creéis mejorarlos al modificarlos conforme a vuestro temperamento, lo único que hacéis es echarlos a perder! Sed orgullosos, en buena hora. Alzad las frentes coronadas de laureles, como es de vuestro gusto. Pero, ¡por Apolo y por las musas!, renunciad a «crear» lo que ya está creado, y contentaos con representar, que ese y no otro es vuestro oficio. Pero los comediantes se ríen de los poetas.

* * *

¡Los pobres poetas! Desde Sardou hasta el más joven hacedor de dramas, todos están a la merced de la gente de teatro. Lo primero que se les pide es que hagan sus obras pensando, no en el carácter del héroe escogido, ni menos aún en la realidad poética del asunto, sino en las cualidades y en los defectos de sus hipotéticos intérpretes. Hay que oir hablar a los iniciados para darse cuenta de lo que es conocer el «metier». En cuanto se trata de una comedia nueva, cada uno exclama:

—Está hecha para Réjane...

O bien:

—Está hecha para Guitry.

O bien:

—Está hecha para X.

—Pero que esté hecha para todo el mundo, que sea una obra pura, que no haya sido concebida con preocupación ninguna de inmediato interés, nadie lo piensa. Los dramaturgos no son hoy sino proveedores de los comediantes, y saben que desde el director hasta el último maquinista no hay nadie en el escenario que se crea indigno de darles una lección de poética. Ayer, justamente, un poeta exquisito, autor de algunas obras muy aplaudidas, Louis Marsollau, nos contaba las aventuras y las desventuras de su célebre *Roi Galant.* Lo primero que le dijo Ginisty al ver el manuscrito fué:

—¡Enrique IV...! ¿Una pieza sobre Enrique IV...? ¡Quién se ocupa de eso en nuestros días...! ¡Quién conoce a Enrique IV...! En general, lo anterior al siglo XIX no le importa a nadie...

Sin embargo, después de leer la pieza la aceptó. Ciertos nombres en un programa son como firmas en cheques pagaderos por el público. Y, además, en el *Roi Galant* había tres o cuatro papeles que convenían a los señores comediantes de la casa. Pero en cuanto comenzaron los ensayos, el calvario principió. Cada comediante quería vestirse a su fantasía y hablar a su antojo. El que menos, pedía que se le aumentaran unos cuantos versos en sus réplicas principales. ¡Y el director, santos cielos! Hay que oir a Marsollau mismo contar la anécdota del papel de Carlota.

—Para encarnar a Charlotte de Montmorency—dice—yo tenía necesidad de una doncella de diez y siete años, muy delgada, muy fina, muy zarca, muy rubia.

—Deme usted a mademoiselle Silvie—le dije a Ginisty.

—¡Jamás!—me contestó—. No; jamás... Silvie no estaría bien en ese papel.

—¿A quién me da usted en ese caso?

—A Gilda Darthy.

Ahora bien: Gilda es una señora ya madura, robusta y morena.

—Es muy pelinegra—exclamé.

—Pues se pondrá una peluca—contestó el señor director.

—No es delgada...

—Se apretará el corsé...

—No tiene los ojos azules...

—Se pintará hábilmente...

—No tiene cara de diez y siete primaveras.

—No importa. Todo se puede arreglar con un poco de buena voluntad de parte de usted. Es necesario ser amáble, ¡qué diantre! Con suprimir todos los versos que se refieren a los ojos azules, a los diez y siete años y a los cabellos de oro de Carlota, queda la cosa muy bien.

—Sin embargo—le hice observar tímidamente—, la princesita de Condé fué así, como yo la pinto, y no como Gilda Darthy la hará aparecer.

Pero Ginisty me dijo:

—No importa, con tal que Gilda esté contenta.

Y el buen poeta Marsollau concluye murmurando:

—Así es la vida teatral. Por darle gusto a una dama joven o a un padre noble, los dramaturgos tienen que falsear la historia.

* * *

El teatro es verdaderamente una enfermedad universal. Mientras menos importa en un país la literatura, más importa el teatro.

El ilustre Remy de Gourmont escribió poco antes de morir, a propósito del estreno de *César* en el Odeón, un estudio que podría titularse «La enfermedad del Teatro».

«A medida que la novela está más decaída—decía el filósofo del *Mercure de France*—, el teatro despierta más entusiasmos.» Y luego se pregunta: ¿Por qué en tanto que ninguna señora del alto mundo se toma el delicioso trabajo de leer las obras maestras del gran Will en las buenas traducciones todas corren al Odeón para ver representar el mediocre *Julio César*? La respuesta hela aquí: «Ese *Julio César*, tal como se le representa en el Odeón, está muy cerca de ser fastidioso. Sin embargo, ha hecho acudir a todo París. ¡Es necesario, dicen, haber visto eso! Cuando los parisienses se repiten esta frase los unos a los otros, es el gran éxito. El éxito no prueba nada, pero se prueba a sí mismo. Es a menudo incomprensible, pero es. De modo que sería hasta absurdo el tratar de combatirlo. Muere por sí solo, por otra parte, como una lámpara que se apaga por falta de aceite, y no se vuelve a oir hablar más de aquello que lo produjo. *Julio César* vivirá eternamente, pero es poco probable que la interpretación actual tenga una larga duración. El público, al que se le ha dicho que aquello era muy hermoso, merece ser disculpado, puesto que carece de puntos de comparación. Mientras que un gran teatro inglés no haya venido a mostrarnos en París lo que es el verdadero Shakespeare, nuestras pobres

falsificaciones continuarán haciendo la felicidad del público, y hasta de un público que no comprende una jota. *Hamlet*, tal como se le representa en la Comédie Française, es una verdadera caricatura. muy inferior aún al *Julio César* del Odeón.»

En suma, pues, el público no necesita que la interpretación de una obra sea perfecta para aplaudirla. Tampoco pide que la obra sea bella. De lo que se trata es de ir al teatro. Porque *ir al teatro* no es *ir a oir*, *ir a ver*, sino ir a hacerse ver, reunirse, hacer algo de muy exterior, gozar de una atmósfera de fiesta, de lujo, de galantería. ¡Ah, si los teatros en París fueran, como parece que son los de Escandinavia, lugares obscuros en los cuales nadie ve a su vecina, probablemente tendrían menos espectadores! En Francia, en efecto, los mejores clientes de Antoine y de Sarah, de Réjane y de Porel, son los que toman un palco para entrar en él, haciendo mucho ruido, allá cuando ya el segundo acto está para terminar.

—¿Qué le ha parecido a usted la comedia de Donnay?—preguntaba un pobre hombre a una dama elegante, al salir del estreno de *Paraitre*.

—Los trajes de Pierrat son muy lindos—contestó la dama.

Esta contestación es típica. Fuera de los palcos vecinos y de la atmósfera galante, lo único que interesa a las señoras que van a las *premieres* o a las centésimas, son los vestidos de las actrices. Los empresarios lo saben tan bien, que al anunciar un drama, insisten menos en el lujo de talento gastado por el autor que en los derroches de elegancia hechos por los modistos.

Me acuerdo de la cara tristísima con que Jean Lorrain me decía hace tiempo, después de hacer una visita a un director:

—Si a Landolf le hubiera gustado mi drama, me lo habrían tomado.

—¿Landolf el costurero?—preguntele algo inquieto.

—Sí..., el costurero... Es preciso que él diga si el asunto de cada comedia se presta a efectos de trajes...

Sin embargo, ni esto, ni el deseo de hacerse ver, bastarían para atraer al público. Algo más debe haber en el teatro, algo que domina, que interesa, que apasiona, que seduce. Pero... ¿qué...? La literatura, la poesía, ya se sabe que no. El talento de los actores, tampoco... ¿Entonces...?

Remy de Gourmont, que también se pregunta lo que puede ser eso que tanto atrae a los parisienses, acaba por contestarse:

—La curiosidad.

La respuesta es tan vaga, que debe aceptarse. La curiosidad es todo y todo cabe en la curiosidad. Sólo que, si fuera necesario analizar el género de curiosidad de que se trata, probablemente el autor de *Sixtine* no lograría, a pesar de su penetrante sutileza, determinar sus elementos. Hay algo de vicio, algo de perversidad, en el entusiasmo por el teatro. En las imaginaciones juveniles, la idea de ir a ver una comedia alucina como la perspectiva de cometer un pecado delicioso. La atmósfera ardiente en la cual flotan perfumes de sudores rubios y de esencias misteriosas embriaga cual un elixir. En cuanto a las obras mismas, tienen tan poca importancia,

que llegará el día en que se encargará a cualquier actor de confeccionarlas para economizar lo que se da a los poetas.

* * *

—¡Eh!—claman los actores—. ¿Y por qué no? ¿Acaso nosotros no somos más capaces de escribir que los literatos?

Y las actrices no se quedan atrás.

Un día Réjane dijo algo desdeñosamente:

—Cuando en verano no tengo nada importante que hacer escribo versos.

Las demás deben pensar, como la eminente intérprete de Donnay, que escribir versos o prosas es un pasatiempo tan elegante cual el *polo* o el *tennis;* y así, cuando entre dos ensayos no tienen nada que hacer, componen un soneto o un cuento. Desde la venerable Sarah, anciana ya cual una mujer de la Biblia, hasta la deliciosa Anie Perrey, que apenas ha salido del Conservatorio, todas las actrices son literatas. Y lo peor, para nosotros y para nuestro oficio, es que si todas no lo confiesan es porque temen que eso de versificar pueda hacerlas parecer poco serias.

—¡Qué quiere usted!—me dice una dama joven del Vaudeville—. Desde que comenzamos a aprender nuestro oficio nos llenan la memoria de versos de todas las épocas, de versos de todos los metros, de versos que cantan en nuestras mentes sus músicas variadas. El verso, sin que nos demos cuenta de su verdadera esencia, nos embriaga poco a poco como un filtro mágico. Cuando llegamos a la edad

en que las sensaciones necesitan expresarse, nuestras frases nacen entre ritmos más o menos vagos. En los cuadernos de notas del Conservatorio es difícil no encontrar, junto a graves apuntes sobre la prosodia, ligeras estrofas de ingenua espontaneidad. Los profesores graves, como Silvain y Le Bargy, se ríen de nuestra manía..., de lo que ellos llaman nuestra manía.

¡Dulce manía en todo caso! Y es necesario ser muy austero, muy poco sensitivo, para contrariarla, como lo hacen esos señores catedráticos que se llaman artistas y que no lo han sido nunca. Porque si lo fueran, se complacerían en alentar a todas las que, sin pedantería, sin vanidad, por un puro instinto de cantoras alucinadas, dicen sus penas menudas y sus exquisitas ilusiones en un lenguaje menos pesado que el de las damas de prosa. ¡Ah!, si se tratara de escribir artículos de revista, de hacer crítica literaria, de comentar a los filósofos, entonces sí estaría bien oponerse a la manía literaria. La mujer intelectual no comienza a ser odiosa sino cuando olvida que sus manos han sido hechas para los encajes y sus labios para las canciones. La dama que tiene ideas, la que tiene convicciones, la que habla de problemas sociales, la que lee a Tolstoi, esa sí es detestable. Pero la que dice entre rimas sus intimidades, no.

¿Las rimas no son acaso los besos de las palabras?

* * *

Por fortuna, los señores profesores no logran hacer enmudecer a ninguna musa. Una revista nos lo

prueba, publicando, no como curiosidades, sino como muestras de arte perfecto, algunas estrofas de cada una de las actrices poetas que más talento tienen. Y no creáis que se trata de las consagradas, de las que por antigüedad han conquistado ya el derecho a todos los laureles. Se trata, por el contrario, de muchachas que apenas comienzan a brillar, como Marcelle Irven, la comadre del «Plus Beau Corps de France»; como Dortzal, del Vaudeville; como Anie Perrey, que seduce a París en el Athené; como Greuze, que apenas tiene veinte años; como Dantés, la linda morena; como Jane Faber; como otras cuantas.

Esta nueva generación produce composiciones cual la siguiente:

J'ai senti s'alanguir ton corps tiède et lassé;
J'ai vu mourir tes yeux changeants d'étoile sombre;
Et le soir maintenant m'est hostile et glacé;
Mon âme s'éparpille aux caprices de l'ombre.

Tu te blottis câlinement dans mes bras frais,
Et, n'étant près de toi qu'une âme faible et folle,
Je murmure pour toi tous les aveux, secrets,
Et berce ton sommeil à ma tendre parole.

Dors; et j'écarterai de ma tremblante main
Ce qui pourrait troubler ta quiétude assoupie;
Puis, pour faire plus beau mon douloureux destin,
Je boirai tout ton cœur à ton haleine amie.

¿Me preguntáis de quién son estos lindos versos? De una de las actrices citadas, de la más joven de todas, de la que *Le Magasine Illustré* dice, con justicia, que es «un muy bonito prodigio de diez y ocho años que será un gran poeta».

Esto de «será» es una simple timidez de expresión. Gran poeta es ya la divina actriz, y Catulle

Mendès declarábame poco ha que él firmaría con orgullo alguno de los poemas que Mlle. Perrey ha compuesto.

También Marcela Irven, la espléndida rubia, demuestra talento verdadero en una composición que muchos periódicos han publícado, y que se titula «Los espejos».

Ils sont mystérieux comme des infinis,
Refletant des douleurs leur eau morte est profonde
Et leur opacité cache à l'œil qui les sonde,
Bien des secrets stagnant sous leurs masques unis.

Ils tressaillent en longs frissons indéfinis
Qui troublent leur surface pure une seconde,
Rendent impénétrable et muette leur onde
Et d'invisibles pleurs ils son souvent ternis.

Los que todas las noches ven a la linda actriz casi desnuda en la «Cigale» no deben pensar que tan frívolo y admirable ser de risas, de gracias y de voluptuosidades, pueda detenerse ante el agua de los espejos para sondear los misterios del ideal. Así es la vida... Las almas más tiernas suelen vivir en los cuerpos más sensuales.

Quiero también citar algunos versos de mademoíselle Dortzal, la discreta comedianta del Vaudeville, para que haya en esta página tres muestras de tres estilos poéticos diferentes.

Lorsque la lune aura salué la vallée
Je descendrai là-bas sous les arbres pensifs
Tendant toute vers toi mon áme désolée,
J'écouterai la nuit frissonner dans les ifs.

Tout se fera petit dedans ma peine immense
Car je n'ai pas ce soir ton cœur pour sangloter
Déja je sens neiger des siècles de silence
Dans cette ombre ou j'étouffe et qui va m'abriter.

* * *

Pero, por desgracia, los actores no se contentan con hacer versos lígeros e íntimos. En cuanto llegan a la cumbre, quieren ser rivales de Sardou. Ultimamente Mounet Sully y Sarah Bernhard han hecho representar dos dramas serios: *La Vejez de Don Juan* y *Adriana Lecouvreur*. La primera de estas obras, no la conozco. La segunda, sí. Porque ¿cómo dejar de ver una obra de la divina trágica?

Con una habilidad natural en quien vive en las tablas, la nueva autora ha sabido no presentar sino la aventura principal de la existencia de su heroína; pero sin suprimir el recuerdo de otras muchas anécdotas anteriores. Así, al principiar el primer acto, vemos a Adriana al lado de su último amante, el mariscal Mauricio de Sajonia, y de su terrible rival la duquesa de Bouillon. Esto nos prueba que estamos en los últimos momentos de la vida de la trágica, cuando ya un florista diabólico prepara el ramillete envenenado que ha de matarla. Sólo que, aprovechando la licencia de aquel siglo libertino en el cual el amante nuevo no impedía al amante anterior que continuase siendo amigo de su ídolo, allí mismo vemos, rodeando a la coqueta incorregible, a otros de los que antes han saboreado en sus labios el divino acibar de la voluptuosidad perversa. El mismo Voltaire está ahí galante y sumiso. Mas

ella no tiene ojos, ni sonrisas, ni halagos, sino para su Mauricio adorado, que vuelve de una lejana aventura guerrera con más fama que fortuna. La historia dice que para intentar la aventura, Adriana le había dado sus diamantes. El drama no hace alusión a esto, sin duda porque a Sarah Bernhardt le parece de mal tono recordar que hay grandes señores que reciben dinero de las grandes actrices... En todo caso, Mauricio, bello como Marte, se encuentra ante la mujer a quien ama y la mujer que lo ama. Una y otra tienen perfecta noción de la realidad. Un odio absoluto las separa; una perfecta hipocresía social las une. Y así, al final del acto primero, la duquesa invita a la comedianta a una fiesta. Después de la fiesta, una escena terrible estalla. Las dos mujeres, quitándose las máscaras de raso, aparecen tal cual el amor las hace; es decir, rudas y egoístas, y capaces de todo por defender la presa de sus sentidos. En la lucha, Adriana queda vencedora, y Mauricio permanece a su lado, más que nunca amoroso. Desde entonces, en el ánimo de la duquesa el proyecto de envenenar a su rival, que antes no era sino un sueño malo, vago y lejano, se precisa y se impone. Es indispensable que Adriana desaparezca.

El abate Bouret se encargará, sin duda, de cometer el crimen. El abate no tiene más voluntad que la de su protectora, en efecto, y si se le ordenara asesinar al rey, lo haría. Pero a la trágica adorable, no, imposible, no puede ser. Y para que ni siquiera le quede el remordimiento de haber pensado un instante en cometerlo, confiesa su proyectado crimen a Adriana, que lo perdona. En estas aventuras, el drama sigue paso a paso la realidad histórica. El sacer-

dote paga con la vida su traición a la duquesa, sin que su sacrificio pueda siquiera salvar a la artista. Porque pocos días después Adriana muere misteriosamente, sin que nadie logre darse cuenta del veneno que la mata, sin que los médicos sepan siquiera si hay envenenamiento. La agonía es admirable. En pleno triunfo de un estreno, el mal se declara de pronto. El telón cae. Un cartel hace saber al público que su ídolo ha tenido que recogerse por carecer de fuerzas. En los palcos, el mismo nombre pasa de boca en boca entre medrosos murmullos. «Es la duquesa.» Todo el mundo asegura que es la duquesa la que ha causado aquella enfermedad. Y, sin embargo, los familiares de la actriz juran que nadie se ha acercado a ella, que nada sospechoso ha pasado en su intimidad. Lo único que ha recibido es un ramillete. «¿Un ramillete? Pues es un ramillete envenenado.» La suposición se convierte pronto en convicción. Hay quien ha visto las flores; hay quien sabe en dónde se fabricó el veneno; hay quien conoce al mensajero que llevó el regalo trágico. Pero los días pasan sin que la muerte venga. Una noche se anuncia que Adriana va a aparecer de nuevo en las tablas, ya casi restablecida. Ella misma ha escogido «Edipo» para su *rentrée*. La ciudad entera se regocija. En las puertas del teatro, desde muy temprano, los buenos parisienses se disputan el privilegio de aplaudir al ídolo nacional. Al fin, la trágica aparece en una apoteosis. Su palidez es muy grande. No importa. La máscara trágica está mejor cuanto más lívida es. La representación resulta un triunfo. Se notan los esfuerzos supremos de la mujer enferma, de la pobre actriz fatigada, por llegar hasta

el final de su papel. El pueblo, solícito, le grita que no continúe, que no se fatigue, que se marche a descansar. Pero ella se siente con alientos para ir hasta el fin. En su ebriedad triunfante, se yergue, revive, se anima. ¡Ay! Aquello no es sino la postrcra llama de la lámpara que va a morir. La última frase de la tragedia se lleva el último soplo de su energía. Al terminar la obra la agonía comienza. comienza. ¡Mas qué importa! Va a morir en brazos de su amante, va a morir aún envuelta en los resplandores de la apoteosis. La muerte así es un triunfo sublime.

Y yo no sé si (siempre alucinado por la belleza) me equivoco; pero me pareció que al interpretar aquella última escena de su propia obra, la gran Sarah Bernhardt tenía en los ojos algo más que el fuego de su genio, algo más que podía muy bien ser uno de esos anhelos ardientes y vagos que obligan a los grandes comediantes a representar con pasión los papeles que desearían vivir realmente.

* * *

Cuando los actores no hacen dramas, hacen conferencias. Ni necesidad de gloria se necesita para poner cátedra de conferencista. Con ser actor o actriz basta. Ayer la señorita Sergine nos explicaba los misterios del opio. Hoy es Antoine quien con mayor autoridad nos habla de su propio oficio con una bondadosa y burguesa amenidad.

Porque, en su aparente rebeldía, este hombre rudo y libre tiene un sentido muy exacto de la retórica tradicional de su oficio. Es, entre los actores,

lo que Richepin es entre los poetas. Grita y maldice, jura y blasfema, gesticula y ruge, pero en todos sus desórdenes, de apariencia diabólica, existe una disciplina casi conventual. Mi buen amigo Gragier, que lo conoce íntimamente, decíame al anunciarme su estudio titulado «Antoine, conferencista»: «Lea usted despacio estas páginas, pues creo que el actor ilustre ha expuesto en ellas ideas discretas sobre el Teatro contemporáneo.» Y a fe mía que es cierto. Cuando se pone a razonar, el actual director del Odeón es uno de los muchos cómicos que no dicen grandes locuras. Las paradojas le parecen muy peligrosas. Sus palabras tienen la gravedad de un discurso académico. Cada vez que tiene oportunidad de decir, en público, lo que piensa de su arte, proclama la necesidad de no modificarlo sino para volver al sistema sencillo de los primeros actores. «Nuestros autores, dice, han comprendido que después de todos los esplendores y de todos los prestigios estériles de la forma, de la imaginación y de la fantasía, los públicos modernos exigirían otras historias menos raras, no para arrullar y adormecer como antes el trabajo y la miseria de los hombres, sino, por el contrario, para estimular su esfuerzo, para educarlos en el libre examen de sí mismos y para darles la voluntad de perfeccionarse y de vivir mejor. Los modestos cuentos de campesinos, de soldados, de obreros y de prostitutas responden a un problema social, a un abuso o a una iniquidad. Y así, para los artistas de este tiempo, singularmente clasificados como revolucionarios, el Teatro, lejos de extraviarse, como podría creerse, en encrucijadas y senderos nuevos, desconocidos,

«vuelve a su punto de partida, a su función esencial». Deja de ser sólo un centro de distracción y de placer, sitio mal frecuentado en que hubo de convertirse entre nosotros con las obscenidades del *vaudeville* o de la opereta, para volver a lo que fué en su origen, tanto entre los griegos como en el estrado gótico de nuestras cátedras: un centro de exaltación, un instrumento de enseñanza, una tribuna, una cátedra resonante donde se dicen las eternas verdades.»

¿No os parece oir a un Francisque Sarcey explicando el fin del Teatro ideal? ¿No encontráis en estas palabras un eco de la voz suave de Brisson, que quiere que el teatro sea una misa de belleza correcta y de pasión suave para el pueblo sensible de las ciudades modernas? Yo, por mi parte, encuentro en la voz de Antoine algo de burguesamente apostólico. Ni inmoral quiere ser—ni grosero—, ni siquiera voluptuoso. «Esa acusación de licencia—dice—la encontraréis en la aurora de todos los movimientos artísticos e independientes. Recordad el «Grupo de la danza», de Carpeaux, insultado y maculado por imbéciles, que encontraban aplausos en la muchedumbre; Rodín, en plena gloria actualmente, y tan largo tiempo acusado de inmoralidad por haber buscado el movimiento y la vida en la estatua; Manet, viendo al público amotinado ante sus telas; Flaubert, llevado ante los Tribunales a causa de *Madame Bovary*, cubierto de injurias por un magistrado cuyo nombre felizmente quedará eternamente clavado en la picota del prefacio vengador de la obra maestra; los Goncourt, amenazados por la «Cour de assises» después de su generoso libro *La*

fille Elisa, y escapando sólo gracias a amistosas y poderosas intervenciones; y en el pasado, Hugo, que levantó tempestades con su prefacio de *Crómwell*, donde dice exactamente las cosas que nosotros nos hemos limitado a repetir.» Esto es muy antiguo, sin duda, y todos los que han herido las susceptibilidades burguesas, desde Aristófanes hasta Maurice Donnay, lo han dicho en tonos diversos. Pero no por ser antiguo deja de ser exacto. Y, sobre todo, por lo mismo que es antiguo, antiquísimo, debe entusiasmar a los señores dispensadores de gracias oficiales..., porque, en verdad, os pregunto: ¿Qué encuentra la escrupulosa burguesía en los Sylvain, en los Feraudy, en los Le Bargy y en los Lambert de muy superior a lo que le ofrecen los Severin Mars, los Lugne Poé, los otros refractarios nuevos? Nada más que la corrección. La corrección es la virtud de las virtudes, por ser la virtud negativa por excelencia.

—Le Bargy no tiene talento ninguno—dice un hombre sincero.

—Es cierto—contesta M. Prudhomme—; pero es muy correcto.

El ser correcto lo excusa todo en el Teatro, lo mismo que en la literatura, lo mismo que en el arte, lo mismo que en la vida. El caballero sin gracia, sin franqueza y sin bondad, que logra, en las tertulias corrientes, conquistar todas las admiraciones, tiene, en la pintura, un hermano que se llama Bougerau, y en la literatura otro que firma Marcel Prévost, y en el teatro un tercero, que es Le Bargy. Estos nombres no son sino ejemplos escogidos sin esfuerzo. Cogiendo unos cuantos catálogos de Exposiciones

artísticas, unos pocos programas de teatro y un solo boletín bibliográfico, se encontrarán dos o tres docenas no menos representativas. Pero mi objeto no es denigrar a los que, por instinto y por temperamento, son «plats», sino celebrar la habilidad de este fuerte Antoine, tan libre, tan anormal, tan antiburgués en las tablas, y luego, en la cátedra de conferencista, tan igual a todo el mundo.

—¡Tan discreto!—me dice de nuevo mi amigo Gragier.

¡Y tanto, en efecto! Por discreción, sin duda, declara en una de sus conferencias lo siguiente: «Tranquilícense los poco valientes, pues nosotros no olvidamos que el arte es un descanso, un calmante, y, que el Teatro, sin dejar de ser útil e interesante, debe ser también un placer. El espejo no refleja tan sólo sin cesar espectáculos de desolación o de muerte. Refleja también en su límpido cristal toda la vida, y, por consiguiente, la salud, la alegría, los instantes de felicidad y las grandes actitudes del hombre. Romeo y Julieta son encantadores, mientras Macbeth es horripilante y Hamlet es una tortura. Refleja también nuestros recuerdos, nuestras horas de vida y de gozo, y las prolonga, las celebra y las fija. El realismo intenso y la vida de los primitivos no alcanzaron, ni con mucho, la gracia y el encanto de sus figuras; el horror de Edipo o de Fedra se equilibran con la piedad de Antígona, la dulzura de Ifigenia o la castidad de Andrómaca. Lo que es necesario volver a hallar es la vida hecha más intensa aún por su contacto con el arte, es la fórmula del estilo y de la realidad tal cual la realizan Shakespeare, Balzac, Velázquez o Donatello.»

¿Qué os parece esta «tirada»? En el Conservatorio, de seguro, no hay un Sylvain ni un Le Bargy capaz de encontrar frases más académicas y más conciliantes. Sólo una cosa falta a tanta elocuencia para ser digna de una cátedra y de una tribuna. Esa cosa es la evocación de la antigua trinidad que sirve para todo y lo explica todo, de la trinidad a que todos se encomiendan cuando quieren ser aceptados por la burguesía, de la santa trinidad de Homero, la Biblia y Cervantes... Pero al cabo de una semana de profesorado, seguramente el gran blasfemo encontrará no sólo esos tres grandes ejemplos, sino otros muchos igualmente respetables. De lo que se trata es de empezar, como lo ha probado la gran Sarah.

* * *

¡Pobre Antoine! Cuando, realizando su ensueño, logró hace unos cuantos años que el Gobierno de la república le nombrase superintendente del segundo Teatro nacional, llegó al Odeón lleno de ideas renovadoras. «Quiero rejuvenecer ese corral»—dijo el primer día—. Y al día siguiente, hablando con un reportero, le aseguró que acababa de descubrir al joven prodigio.

—Verá usted—díjole—, verá usted, pues la historia vale la pena de ser escrita... Ayer volvía yo de casa. Entre los manuscritos que mi portera había recibido, uno me llamó la atención por su bello aspecto exterior. Lo cogí y comencé a leerlo en el tranvía. Era una obra magnífica. Al llegar a la Plaza del Odeón vi venir a mí, tímido y pálido, a un mozalbete que me preguntó si aquel manuscrito que yo

hojeaba no era, por ventura, el de *Monsieur de Prevan*. Le contesté que sí, y entonces él me dijo: «Señor, yo soy el autor de esa obra, me llamo Lucien Gumpel, y quería saber si usted la encuentra aceptable.» Con sinceridad le dije que no aceptable, sino admirable parecíame su primer acto. Luego he visto que los otros actos son tan bellos como el primero.

Desde el día en que Antoine hizo esta confidencia han pasado seis meses. Si se ha representado *Monsieur de Prevan*, la gente no ha debido pensar lo mismo que su descubridor, puesto que nadie se ha extasiado ante ella. Pero probablemente, ni aun estrenarla habrá podido el nuevo director. En el Odeón, todas las voluntades innovadoras se estrellan contra la rutina. Entre «rinovarse» y «morire», el viejo coliseo prefiere «morire». Sus piedras están demasiado ennegrecidas por el tiempo para que los intentos de modernización puedan ser eficaces. En sus tablas venerables y carcomidas, que aún conservan la huella de los pies sagrados de Moliére, todo paso joven suena cual una profanación.

Cuando yo vi llegar al fundador del Teatro Líbre a la puerta del segundo teatro oficial, no me engañé. Sin hacer caso de los que profetizaban novedades y transformaciones, me dije: «Este no es el lugar del fuerte luchador. Este es un sitio para el que busca canonjías. Así, pues, si quisiera un empleo de «tous repos», si quisiera ser el hombre que vive tranquilo, allí tendría su Eldorado. Pero no es eso, no. Es, al contrario, el obrero de la labor ímproba, del empuje constante, de la lucha sin tregua. Es el fuerte buscador de novedades. Es el jefe indomable de las más laboriosas guerrillas. En su Teatro la pa-

labra descanso no existe. Los grandes como los chicos y los orgullosos como los humildes, todos se inclinan ante la clarividente rudeza del amo. ¡Que la actriz que no se haya oído jamás llamar idiota por Antoine levante la mano! La misma Suzane Després confesaba una noche que el ex director del Teatro Libre la trataba, durante los ensayos, como un carretero. Y luego agregaba:

—Pero no lo siento. Esa brutalidad inconsciente, esa acritud que insulta, esa intransigencia cruel, me ha formado de un modo definitivo.

Es una terrible escuela, en efecto, la del Theatre Antoine. Allí la meticulosidad más extraordinaria preside a todos los preparativos. Antes de dar un papel, el «amo» exige de sus intérpretes que conozcan la época y el medio ambiente en que la acción ha de desarrollarse. Luego les hace entrar en moldes muy estrechos de realismo psicológico, les pone almas que se ajustan al carácter y los metamorfosea; mas, lejos de deformarlos, los forma. Entre sus manos rudas sólo las naturalezas muy vidriosas o muy frágiles se rompen. Las otras, las que merecen llegar a la cima, las que han nacido para subir la montaña, adquieren pies alados.

La energía, la dureza para con los demás y para consigo mismo, el perpetuo empuje, el tesón invencible, la terquedad cruel, el propósito que no cede, el espíritu que no se abate, tales son las verdaderas cualidades grandes de Antoine.

¿Y qué podía hacer con ellas en un teatro donde los señores cómicos son funcionarios inamovibles e intangibles?

Me acuerdo de una anécdocta que refería Ibels

hace poco tiempo. Antoine, como todo el mundo, había llegado a enamorarse locamante. Fuera de su labor, no pensaba sino en la mujer amada. En los restaurantes de moda, en los paseos, en todas partes, la gente le veía acompañando a su rubia Dulcinea, como los estudiantes del bulevar San Miguel acompañan a sus grisetas. Los mimos más ingenuos habían reemplazado en sus modales la violencia. Y el idilio parecía destinado a durar eternamente, y entre bastidores hablábase del «patrón» como de un tigre domado. Pero he aquí que un día la amada dijo al amado: «Quiero trabajar de nuevo. Amo mi arte. El ocio, aun endulzado por el amor, me pesa.» La amada era una actriz de prestigio y de talento, orgullosa como todas las actrices y terca como todas las mujeres. «Ven a mi teatro—le contestó el amado—, y el primer papel será para ti.» En el acto comenzaron los ensayos. El amante director estaba entusiasmado. Su nueva estrella parecíale admirable. Llegó el día del estreno. Por la mañana era preciso probarse los trajes. «Tú—dijo Antoine a su amiga—te pones un vestido negro.» «¡No!—respondió ella—; ¡eso sí que no!» «Yo mando—replicó con voz directorial el feroz tirano.» «Pues yo no obedezco—exclamó la actriz.» «Muy bien, pase usted a la Administración, en donde la pagarán lo que se la debe, y entréguele su papel a su *doublure*.» Hubo en el escenario un instante de estupor. ¿Era una broma? ¿Era una fantasía? Porque nadie podía figurarse que, enamorado loco como lo estaba, el «patrón» se mostrase tan déspota con la mujer amada como cualquier otra actriz de su Compañía. Y así se mostró, sin embargo.

Pero en el Segundo Teatro Francés no podía hablar con igual energía ni a la más insignificante dama joven. En los coliseos oficiales, en donde una actriz es nombrada por el ministro y protegida por el subsecretario, la voluntad directorial no pasa de ser un mito. Allí está si no el pobre superintendente de la Comedia, que tiembla ante sus cómicos y que no se atreve ni aun a indicar a las damas los trajes que convienen en cada pieza.

Antoine abandonó el Odeón por no inclinarse como su colega. Cuando se estudiaba el *Julio César*, de Shakespeare, el autor del arreglo se permitió hacer algunas observaciones a de Max, y como éste no parecía oirlas, Antoine le gritó:

—Atienda usted al autor.

—¿El autor?—exclamó de Max—. ¿El autor ha resucitado...?

Los demás cómicos se echaron a reir, mientras Antoine, melancólicamente, evocaba los tiempos, menos oficiales pero más gloriosos, en que toda su Compañía temblaba al oir el trueno de su voz.

Al día siguiente puso su dimisión.

* * *

Los aristócratas atribuyen esta devoción y esta curiosidad, este entusiasmo y esta adoración que los poetas tienen por sus insolentes cómicos, a las costumbres plebeyas de nuestra época.

—En una sociedad que no tiene Dios—exclaman—, los histriones son reyes, y se vengan de la sociedad cristiana escarneciéndola, porque antaño se les trataba como judíos y se les enterraba como perros.

Esto de que los comediantes fueron antaño despreciados es una opinión muy corriente en el mundo entero.

—Si yo fuera dueño de España—decíame poco ha Blasco Ibáñez—haría cual los reyes católicos y no dejaría enterrar en tierra santa a los cómicos.

No sé si en España realmente los divertidores y juglares tuvieron tan mala suerte como los usureros. Pero lo que sí sé es que en Francia, desde la época más remota, la Iglesia les abrió sus puertas. Los padres del Concilio de Arles, en el siglo tercero de nuestra era, establecieron que, «aunque ser histrión es infame», todo cristiano puede abandonar ese oficio y recobrar la gracia. Luego, otro gran Concilio, literalmente dijo: «Cuanto a los comediantes y a los actores, no los colocamos entre los infames ni entre los excomulgados. Pero, eso sí, en caso que abusen, como suele acontecer, hasta el punto de representar obras impías u obscenas, les negamos la comunión eucarística.» Ahora bien: ¿cuál ha sido nunca el actor que confiese interpretar papeles indecentes? Todos, por el contrario, han pretendido siempre no servir sino el arte eterno e inmutable. Y la Iglesia, en París, los ha creído tan a pie juntillas, que ya en el siglo XVII el cardenal de Furstemberg, en nombre de la Abadía de Saint Germain des Pres, alquilaba una parte de los terrenos abaciales a los cómicos del teatro francés para que construyeran su nueva sala de espectáculos. Poco después otro sacerdote célebre, el canónigo Aubignac, defendió a los histriones contra los ataques de algunos fanáticos y declaró que no había gente más honrada que ellos, puesto que «jamás se había visto que fueran

ladrones ni criminales, de lo que ningún otro gremio podía jactarse». Estas mismas palabras las he leído últimamente en otro elogio de la gente de teatro, escrito por Octave Mirbeau. «No hay entre ellos—dice el autor del *Calvario*—ni ladrones, ni criminales.» Y concluye: «¿Qué otra cofradía puede enorgullecerse de igual honradez?» Señalo esta similitud, no para hacer creer que le he descubierto «un plagio», sino para probar que la raza de los actores no ha variado desde los tiempos de Molière, en que el moralista Chappuzeau decía que no hay en la tierra mejor corazón que el de los comediantes. «Todo lo que tienen, agregaba, lo dan cuando es para socorrer, y yo los he visto privarse por ser caritativos.» En esto tampoco ha variado la casta. Porque en verdad os digo, si hay gente generosa, si hay gente liberal, esa gente es la de entre bastidores. Yo los he visto, en medio de sus triunfos coronados de laureles de oro, yo los he visto, a los galanes y a los padres nobles, detenerse emocionados ante la más ligera pena de un corista. Y a ellas, a las orgullosas, a las soberbias, a las olímpicas coquetas, también las he visto inclinarse, maternales, al salir del teatro, para socorrer conmovidas a los chiquillos haraposos que las contemplan y las imploran.

* * *

Pero con todas sus buenas cualidades, con todo su genio, con todo su arte, ¿concebís que su gloria sea, entre las glorias del mundo, la más grande, la más popular, la más resplandeciente, la más indiscutible? Yo comprendería que se les aplaudiera en

el teatro y que en la vida ordinaria se les tratara lo mismo que a cualquier otro ser humano. Pero para ellos no hay vida ordinaria. Ellos viven en una perpetua apoteosis. Cuando ellos pasan, el pueblo se inclina subyugado. Ellos son los únicos que conservan aún, lo mismo que los reyes, un prestigio sobrehumano. Ellos llevan, a través de la existencia, las almas de todos los héroes que los poetas crearon. Ellos son los que dominan y los que subyugan. Ellos son Romeo y el Cid, Don Juan y Macbeth.

* * *

... Y cuando se piensa que una comedia cualquiera, con un poco de suerte, no mucha, nada más que lo necesario para que la crítica no se muestre hostil, se representa cien noches seguidas, y cuando se piensa que los teatros están llenos todos los días y a veces dos veces en el mismo día, no puede uno menos que envidiar de lejos a los directores parisienses.

Pero notad que he dicho de lejos. En Madrid, hace algún tiempo, leyendo una estadística de productos de teatros parisienses, Fernando Díaz de Mendoza decía entre suspiros:

—¡Qué suerte la de esa gente, amigo mío...! Aquí, ya usted lo ve, con butacas a duro, nunca hay teatros llenos. Además cuente usted la ventaja de no tener que cambiar el cartel sino cada tres meses, mientras entre nosotros ninguna comedia pasa de las veinte representaciones... En realidad, allá sí da gusto ser empresarío... ¡Aquellas salas...! Yo he visto pagar cien francos por un *strapontin* una noche

de estreno, y no de gran estreno, sino de una cosa corriente. ¡Cómo envidiamos los españoles a Porel, o a Sarah, o Réjane!

Esto es París visto de lejos.

* * *

De cerca, el espectáculo cambia, no en lo exterior, que siempre es brillante, no en el entusiasmo del públíco, que en realidad es admirable, no en el esfuerzo de todos, en fin, ¡sino en su resultado material!

Acerquémonos, en efecto. Levantemos, como diablos cojuelos, el techo de una Administración, de todas las Administiaciones teatrales, y veamos ¡oh cuadro lamentable!

Por mi fe os aseguro que las caras directoriales no hacen pensar en la estampa aquella tan popular en mi niñez, que se titulaba «vendo al contado» y en la cual un hombre rozagante fumaba un habano con aire de infinita satisfacción. No. Las caras directoriales de París son caras de inquietud y de zozobra.

Según dicen por ahí, apenas hay recuerdo de que alguno de ellos se haya retirado millonario. ¡Millonario! La mismísima Sarah Bernhardt no tiene, ni tendrá cuando se retire, lo que se llama millones. Luego, contemos dos o tres que con mucha suerte y mucha energía, lograron hacer una modesta fortuna. A esto se reducen las grandezas. En cuanto a los demás... ¡Ah, los demás! Algunos se han suicidado; otros han llegado, entre apuros, hasta el fin natural de la vida; los más han abandonado desco-

razonados la lucha. Porque con el sistema moderno, no hay uno solo que pueda fácilmente ganar dinero. El ejemplo de la Opera y del Francés, es típico. Ambos teatros pagan tan poco a sus artistas, que la mayor parte de ellos, cuando llegan a cierta fama, se van a trabajar a otra parte. La frase de Sylvain es célebre. Un escritor le preguntaba:

—¿Cuánto gana usted aquí?

—Aquí pierdo mil quinientos francos diarios—contestóle.

Los sueldos de los teatros del bulevar cuando se trata de estrellas de primera magnitud, de Coquelín, de Réjane, de Sarah, de Jeanne Granier, representan, efectivamente, un *cachet* cotidiano de ciento veinte duros. En cambio, en el Francés, donde los señores «asociados» de la ilustre Compañía son funcionarios de la República, los más afortunados cobran treinta y seis mil francos al año.

—Lo mismo que yo—le hizo un día observar el ministro Leygues a un cómico quejoso.

Y el cómico, ingenuo, contestóle:

—Sí; pero no es lo mismo.

No es lo mismo, en realidad; y así, los doce o catorce mil duros que la Opera da a sus tenores y a sus tiples anualmente hacen reir a los Caruso.

—Son teatros miserables—exclama todo el mundo al referirse a los coliseos oficiales.

Pues bien, a pesar de ser miserables y a pesar de estar llenos todas las noches; a pesar de que el término medio de productos diarios de la Opera es nada menos que de 20.000 francos y el de productos del Francés de la mitad; a pesar de todo el orden y de toda la economía de los empresarios; a

pesar de las entradas extraordinarias de *matinées* y galas, la Opera pierde cada temporada cerca de un millón y el Francés algo más de 300.000 francos.

* * *

En cuanto a los otros coliseos, libres y generosos, amigos de novedades caras, no hay más que ver el perpetuo cambio de Empresas que padecen para adivinar algo de lo que pasa en sus Administraciones. Los mismísimos *music-halls*, que según es fama son los que más ganan y menos gastan, dan muestras inequívocas de su situación. El Moulin Rouge ha pasado por las manos de tres propietarios en el espacio de un año; la Olimpia, que los Isola habían vendido a Ruez, ahora Ruez la ofrece de nuevo a los Isola. Y es que, con las exigencias nuevas de la *mise en scène* y de los sueldos de artistas, ningún sacrificio del público es suficiente.

* * *

No son los autores, en efecto, los que cuestan caro. Por más gloria que tenga, un poeta se expone, lo mismo que el empresario, a ganar poco, y aun a no ganar nada, cuando la obra no gusta.

Pero no así los sastres, no así los decoradores, no así los cómicos. En ciertos teatrillos, como Capucines y Mathurins, se da el caso de que la actriz principál cobre el 50 y aun el 60 por 100 de los productos de las entradas. Con lo restante, el empresario tiene que pagar autores, comediantes secun-

darios, alquiler, alumbrado, tramoya, etc. En escala más grande, lo mismo pasaba en el Vaudeville hasta hace un año. La Réjane cobraba el 50 por 100 de los productos, con un «mínimum fíjo» de 250.000 francos anuales. Cuando los accionistas quisieron suprimir ese «mínimo», que era como la «garantía de interés» de las Compañías ferroviarias, la ilustre comedianta abandonó su teatro y se hizo construir otro, muy lujoso, con el dinero de nuevos accionistas.

Porque en la incomprensible paradoja de la vida teatral se ve que, aun siendo un negocio ruinoso, todo el mundo encuentra dinero para hacer nuevas salas de espectáculos. No hay más que dar un paseo por los bulevares y por Montmartre para convencerse de ello. En cada esquina hay un nuevo edificio muy iluminado. Es un *music-hall* recién abierto, o un *cabaret* artístico o un teatrillo chic. Mi amigo Pierre Mortier, que en el *Gil Blas* hace el *courrier theatral* con mucho ingenio, me decía que, deseando fundar un periódico semanal, había buscado entre banqueros conocidos suyos cien mil francos.

—Todos—agregaba—me ofrecían cien mil duros, pero para un teatro; para periódicos ni una peseta...

* * *

A menos que sea para periódicos de teatro, que entonces ya la cosa cambia, como nos lo prueba la aventura de *Comœdia*. ¿Habéis oído hablar de *Comœdia*? Es un periódico, un periódico diario con seis páginas y muchos grabados. «¡Un periódico más—dijo la gente al verlo aparecer—; uno más,

como si no hubiera ya bastante con los que existen; uno nuevo que va a arruinarse!» Pero al mismo tiempo, por curiosidad unos, y otros por maldad, todos comenzaron a comprarlo. «¡Para lo que ha de durar!»—murmuraban los buenos burgueses—. Y cada mañana el montón crecía en los quioscos. Y hoy, al cabo de ciento setenta días de existencia, el montón ha llegado a ser tan grande como el del *Matin* y el del *Journal.*

Para haber triunfado así, me diréis, esa *Comœdia* tiene que ser el más variado y el más ingenioso periódico parisiense, algo como el antiguo *Figaro*, algo comparable al *Gil Blas* de los buenos tiempos; una verdadera gaceta de la capital con todo el ruido de los pasillos parlamentarios y todo el murmullo de los *boudoirs* mundanos: un eco fiel y cruel de la existencia atormentada, nerviosa, casi febril del gran París cosmopolita, del París de los banqueros y de las cortesanas, de los ministros y de los académicos, de los sabios y de los *apaches*, de los héroes y de los locos, de los artistas y de los intrigantes, del París completo, en una palabra. De no ser ésto, el triunfo es inexplicable.

¿Inexplicable? Fuera de Francia, tal vez. Pero aquí no. Aquí, al contrario, nada es tan natural como la victoria de *Comœdia*. Porque *Comœdia*, que no habla ni del mundo político, ni del universo pintoresco, ni del orbe social, se consagra a la especialidad que más interés despierta en París, a los actores y a las actrices. En este mismo periódico, hablando del *Foyer*, Ricardo Blasco decía hace una semana: «Pensárase que en los tiempos que corren «las cosas de teatros son la preocupación» y hasta la ocu-

pación primordial de los «nacidos.» Pensárase y dijérase, querido amigo, pues la gente, que se ríe del arte, de la ciencia y de la política, no oculta que los asuntos de entre bastidores la entusiasman y la emocionan. Sólo que es preciso comprender que esta emoción y este entusiasmo no son casi nunca los autores quienes lo provocan.

En el teatro, los que hacen las comedias tienen una importancia secundaria. Los primeros son los que la representan. En la misma Comedia Francesa encontramos actualmente una prueba de lo que digo. Dos autores dramáticos, Mirbeau y Nathanson, han movido a todo París sin conseguir que Claretie se incline ante ellos. Pero ha bastado que Sylvain, el trágico Sylvain, amenace al mundo con abandonar el teatro, para que el mismo Claretie vaya, humilde y contrito, a ofrecerle en un plato de oro lo que pide.

Ante la gloria de los cómicos, en efecto, todo orgullo palidece, toda altanería se humilla.

—El único hombre que me tutea—solía decir el frío Waldeck-Rousseau—es Coquelin.

Otro gran señor de la política y de las letras, el duque de Aumale, hubiera podido confesar lo mismo. En su castillo de Chantilly, donde los ministros hacían antesala, donde los académicos no lograban penetrar sino los días de recepción, los actores y las actrices entraban como en su casa. La señorita Bartet y Mounet Sully, especialmente, tenían siempre su cubierto puesto en la mesa ducal.

—¿Qué me aconseja usted?—preguntaba la famosa comedianta al ilustre aristócrata cada vez que se trataba de preparar una creación nueva.

Y el duque, renunciando a toda *morgue*, discutía con ella los detalles de la *mise en escène* y de la indumentaria.

Una tarde, como se tratara del traje de Antigona, Mounet Sully dibujó en el mantel del castillo las amplias líneas de un hemation ateniense del siglo de Sófocles.

Un escultor que asistía a la comida dijo:

—Para esta clase de indumentaria, lo que mejor puede servir como modelo es el arte de Tanagra. Entre las figulinas de la necrópolis helénica, hay algunas que de seguro representan a los actores que interpetraban los papeles trágicos en los teatros de Atenas y de Epidauro.

—Yo tengo una de esas estatuitas..., una admirable...; verá usted...—murmuró el duque, levantándose de su sitial blasonado.

Pocos minutos después volvió con una deliciosa muñeca de barro entre las manos.

—¡Eso sí que es Antigona!—gritó Mounet Sully.

—Antigona, Ifigenia, Electra o Fedra—murmuró el escultor, acariciando las armoniosas líneas de la figulina.

—Lo mismo da—concluyó la señorita Bartet—, y si nuestro amigo no se opone, me la llevo como modelo.

Otro día, como cierto actor se permitiera reirse del príncipe heredero de Grecia, en un banquete, un Bonaparte le llamó la atención, diciéndole:

—Yo también soy príncipe.

—¡Eh!—contestóle el cómico—, eso no es nada. Yo soy a veces Luis XIV...

Un poco del orgullo de los héroes que encarnan

parece adherirse al alma de los actores, por miserables y humildes que sean.

El mismo Glatigny, que jamás tuvo como poeta vanidad ninguna, llegó a creerse injuriado cuando, en los últimos años de su vida, alguien le negaba el derecho a los aplausos populares. Alberto Wolff, que tuvo un día una disputa con él en la Redacción del *Fígaro*, le preguntó con insolencia:

—¿Quién es usted para hablarme así?

—Yo soy todo el mundo—contestóle el pobre poeta, recordando los innumerables papeles que había desempeñado en los teatros de provincia.

Ahora bien; así cual Glatigny era todo el mundo, en París todo el mundo piensa día y noche en el teatro. ¿Cómo, pues, un periódico consagrado de una manera exclusiva y cotidiana a hablar de la gente gloriosa no había de tener éxito? Yo, desde que vi aparecer el primer número de *Comœdia*, me dije: «Este será el diario más importante de París.» Pero al mismo tiempo pensé. «Este es el diario más difícil de hacerse.»

Reflexionad, en efecto, reflexionad seriamente en todo lo que se necesita para llenar treinta y seis columnas cada mañana. Los periódicos, en general, disponen del mundo y de los mundos para tamaño espacio. La política les da media docena de columnas; las noticias extranjeras acaparan una plana entera; las crónicas tapan los huecos; los teatros, en fin, los providenciales teatros, dan muchos centenares de líneas. Pero *Comœdia* se ríe de todo lo que pasa fuera del recinto sagrado. La política no existe para ella, como no sea en estos momentos en que, según parece, los ministros mismos sólo hablan

de Claretie y de Mirbeau. Los países extranjeros, por más bombas que pongan y por más reyes que maten, no son sino tierras de *tournées*. La literatura, en fin, es una cosa desconocida. Para dar interés a sus seis grandes páginas, lo único que existe en *Comœdia* es el teatro, siempre el teatro, todos los días el teatro.

Por fortuna, el teatro en París no es como en todas partes. Los comediantes no se contentan con hacer cosas dignas de ser escritas. También escriben cosas dignas de ser leídas. En las revistas y en los periódicos nunca falta un artículo de actor o un poema de actriz. Poner debajo de una firma: «del teatro tal», es casi como poner «de la Academia». Hasta las simples «comadres» de café-concierto, hasta las modestas comparsas de tablados minúsculos, hasta las aprendizas de cuerpo de baile, tienen ideas generales y ganas de expresarlas. Hoy, justamente, la linda Arlette Dogere, a quien todos consideramos incapaz de leer un libro, publica un artículo con consejos para los jóvenes compositores. «Los antiguos libretos—dice—no gustan ya al público, y sería necesario algo original, algo inédito, con una linda música llena de alegría.» Como se trata de un primer artículo, el estilo es sencillo. Pero esperad una semana y veréis a la bella diva de las piernas célebres dar su opinión sobre Wágner y sobre Claretie. ¿Por qué ha de ser ella, en efecto, menos que las otras señoritas de entre bastidores, que, sin quitarse las pelucas blondas, redactan graves estudios sobre los innumerables problemas contemporáneos? En cuanto a la gente superior, ni siquiera se puede decir que un día u otro no lleguen

a ser académicos. Desde Sarah Bernhardt hasta Severin Mars, pasando por infinitos Beers, Feraudis, Mounets-Sullys, Sylvains, etc., etc., etc., todos han compuesto, por lo menos, un par de dramas.

Comœdia es hoy el órgano de esta gente. En sus columnas, al lado de Tristán Bernard, de Pawlowski, de Willy, de Richepin y de otros muchos que se divierten hablando del teatro, los actores y las actrices expresan sus ideas y exhalan sus penas.

—Algo monótono debe ser eso — me vais a decir.

¡Es el teatro!

Los autores.

Hace pocos meses un crítico ilustre, Fernando Noziere, tuvo la franqueza de decir en uno de sus artículos del *Matin* que una comedia de Roberto de Flers no le parecía admirable. Apenas el periódico había circulado, cuando dos amigos del dramaturgo se presentaron en la Redacción para pedir excusas al crítico. Este, aunque con la conciencia de no haber insultado a nadie, se conformó con las reglas caballerescas y designó a dos compañeros, que se contentaron, después de examinar el caso, con declarar por escrito lo siguiente: «Si cada vez que una pieza merece ser censurada su autor tiene derecho a pedir reparaciones violentas, creemos que los directores de periódico debieran encargar de la crónica teatral a los maestros de armas.» Uno de los que pusieron su nombre al pie de tales líneas fué Adolfo Brisson, el folletinista del *Temps*, el heredero de

Sarcey, el representante de la vieja honradez periodística y de la noble franqueza literaria. Pero, ¡ay!, esta vez ni su nombre ni su historia le valieron para nada. Los que, en cualquiera otra circunstancia, lo habrían aplaudido viéndolo defender una causa justa, se alejaron de él en silencio. Los que, por ser autores dramáticos, se creen siempre obligados a solidarizarse con cualquiera que escribe comedias, le declararon la guerra.

¿Qué no se ha dicho, en efecto, durante estas últimas semanas, en las tertulias artísticas y en los cafés literarios, contra el pobre crítico del *Temps*? Los mismos que le deben sus reputaciones han aprovechado la oportunidad para demostrar lo poco que la gratitud vale en ciertos casos. En cuanto a los que alguna vez tuvieron que sufrir de una censura suya, no han querido perdonar ni aun su vida privada. «Cada mañana—dice Brisson—el correo me trae unas cuantas docenas de anónimos.» Otros anónimos le llegan impresos en las mil y una revistas que no viven sino de la gente de teatro, y que no tienen más misión que la de glorificar a los cómicos y a los dramaturgos.

* * *

¡El autor dramático! En París es el rey del día. Los adolescentes, que han olvidado ya los ensueños heroicos de sus abuelos, y que no ven, en sus noches de fiebre, pasar como fantasmas vivos a los mariscales del emperador, han hecho del dramaturgo su tipo ideal. En las largas horas de estu-

dio y de meditación, en efecto, los estudiantes piensan con secreto entusiasmo en la gloria que acompaña al trabajo teatral, y que es la mayor gloria de nuestra época. Entre los libros confiscados en los liceos, ya no son las novelas de Alejandro Dumas, ni los cuentos de Paúl de Kock los que más abundan, sino las comedias modernas. Los mosqueteros y las grisetas se han dejado vencer por los personajes de teatro. Aunque, a decir verdad, no es por divertirse sino por aprender por lo que nuestros amiguitos devoran a hurtadillas las obras de Capus, de Lavedan, de Donnay o de Flers y Caillavet. Un soplo práctico anima a las nuevas generaciones intelectuales. El oro que los poetas de antaño aparentaban desdeñar, los poetas de hogaño lo han convertido en ídolo. En las tertulias infantiles se habla menos de las aventuras extraordinarias de un Verlaine, bohemio divino, que de las ganancias de un Bernstein, docto comerciante. Lo primero que se aprende es la terminología económica del oficio. Los «trimestres», los fondos de «billetes de autor», los «diez por ciento de la société», los «suplementos de lever de rideau», los «tratados de edición», los «adelantos», los «cuarenta céntimos por ejemplar», los «anticipos de tres ediciones», los «derechos de reproducción», los «productos de tournées», todo lo que sirve para hablar de dinero en frases convenidas y consagradas, en fin, hace brillar de entusiasmo los ojos juveniles. Mas el interés, por fuerte que sea, no bastaría a determinar las vocaciones. Para que todos los estudiantes, todos los funcionarios y todos los desocupados de París piensen en hacerse dramaturgos, es preciso que exista algo

más fuerte que la codicia. ¡Ese algo es la gloria, el prestigio, el poder, la aureola! No hay sino hojear un álbum de caricaturas o una revista ilustrada, para darse cuenta de la grandeza de los autores de comedias. En donde ni siquiera se ve el rostro de un Maurice Barrés o de un Paúl Bourget, los perfiles de cualesquiera hacedores de sainetes destácanse con relieve imperial. ¿Quién no conoce el monóculo de Capus sobre el cual los cancioneros componen canciones? ¿Quién no está cansado de ver la barba de Lavedan que los caricaturistas se entretienen en hacer cada día más rala? ¿Quién no ha sonreído viendo el rostro de buen negro, de negro simpático y glotón, que hacen popular los retratistas de Donnay? Pero esto no es extraordinario. Lo raro es que Francis de Croisset, autor de veinticinco años, y Arnivelde, autor de veinte años, y Sacha Guitry, autor que aún vive bajo la tutela de su papá, sean ya más conocidos que Faguet, y que el cuerpecillo femenil del primero, y el ancho sombrero del segundo, y el rostro de luna del tercero, formen parte del museo perpetuo de figuras del bulevar mientras nadie ha visto aún una caricatura del gran crítico filósofo.

Catulle Mendès había dicho que Francia es una república con príncipes y que esos príncipes son los actores. Hoy Adolfo Brisson agrega que la Francia republicana también tiene reyes y que esos reyes son los autores. Notad que ni siquiera escriben los «autores dramáticos». Cuando se dice «autores», ya se entiende que no lo son ni de novelas, ni de historias, ni de tratados filosóficos, ni de poemas, sino de comedias. El comediógrafo es, por ex-

celencia, el autor, el rey de los autores. Y si Brisson no se equivoca, también rey del mundo.

Rey cruel, rey duro. El gran crítico lo llama tirano, y después de explicar con cuánta benevolencia todo el mundo lo ayuda a triunfar, a imponerse, a proclamarse todopoderoso, exclama: «¿Por lo menos ese sátrapa, consciente de los favores que ha recibido y que lo han encumbrado, sabe, como los buenos tiranos, mostrarse agradecido? ¿Tiene, como debe tener, un poco de bondad, un buen carácter, un humor suave...? No... En sus pupilas brilla una perpetua inquietud. Sus labios destilan la amargura. No ve sino malandrines empeñados en destruirlo. De buena fe se cree perseguido. Si es joven, observa con feroz impaciencia la decrepitud de sus maestros. Si es viejo, no cesa de exhalar su rencor contra los nuevos.» ¿Habéis oído, lectores míos? Y el que así se expresa es uno de los filósofos que con más benevolencia han estudiado a sus contemporáneos. Otros hay que hablan con lenguaje más rudo de la eterna locura de la persecución que atormenta a los reyes del país de las letras. Porque, en verdad, el mayor defecto—o la mayor enfermedad—del dramaturgo parisiense es la creencia de que todo el mundo lo envidia, lo odia y lo persigue. En estos mismos días se ha visto un ejemplo típico de este mal. Por haberse permitido el fuerte polemista Mirbeau decir que los miembros de la Junta directiva de la «Société des Auteurs» solían aprovechar su situación para hacer representar sus obras, el autor de *Sansón*, Henry Bernstein, le dirigió una carta llena de insultos, no sólo contra él sino contra sus amigos en general. Claro que estos amigos, que son

legión, no se dieron por ofendidos. Pero hubo uno que dijo: «Yo no permito eso.» Y ese uno fué, naturalmente, un autor dramático: Tadeo Nathanson...

* * *

El mismo Brisson cuenta una anécdota que merece ser conservada en la antología de las debilidades humanas. Un autor al cual le había consagrado veinte artículos elogiosos dió una noche de distracción o de cansancio una comedia mala. El crítico, que tenía el deber de no engañar al público, y que al mismo tiempo deseaba no herir al dramaturgo, escribió una crónica elogiando su talento en general y asegurando que la última obra no era sino un error. Al día siguiente el «autor» presentóse en casa del censor, y, en tono destemplado, le hizo notar que sus críticas eran injustas y groseras, pero sobre todo injustas, muy injustas.

—En mi artículo—contestóle Brisson—no hay ningún ataque. Al contrario. Las dos columnas primeras las consagro a recordar todos los éxitos merecidísimos de usted. Sólo en las últimas tres líneas digo «que tal vez su última comedia es un error estético». ¿Cómo, pues, puede usted olvidar mis centenares de alabanzas para no fijarse sino en una ligerísima censura?

El autor dramático, que era un hombre de ingenio, comprendió que se encontraba en una situación poco envidiable. Sus labios estuvieron a punto de pronunciar una buena frase de sinceridad. Pero el demonio del parisiensismo le dió un mal consejo. Y, risueño y contento de sí mismo, murmuró.

—Cuando le ofrecen a usted una taza de rica leche y en esa taza hay una mosca, lo humano es que no se fije usted sino en la mosca...

* * *

Esta mosca es un símbolo. En cuanto no hay una adoración arrodillada en lo que el crítico escribe, el dramaturgo se indigna. Que el crítico sea grande, no importa. Tampoco importa que sea atento, que sea respetuoso, que sea admirativo. Es necesario que sea ferviente y crédulo. Es necesario que nos discuta. Es necesario que sólo queme, en las cazoletas de sus artículos, el incienso de la fe. Escoged entre los actuales revisteros parisienses al más glorioso, al más venerable, al que tenga más canas. Pues bien: este glorioso revistero no podrá presentarse en ningún salón literario sin que en el acto otro anciano ilustre tome su sombrero y se marche.

—¿Por qué se va usted, maestro?—le preguntarán los amigos.

—Porque no puedo estar bajo el mismo techo que abriga al hombre que me injuria por sistema—contestará.

El hombre de teatro, en efecto, no comprende que otro hombre considere sus obras menos líricas que las de Hugo, menos humanas que las de Shakespeare, menos doctas que las de Goethe. Las observaciones más atentas se le antojan sistemáticas. El dramaturgo, según las últimas declaraciones de un académico, es «la síntesis del espíritu humano». Ya lo veis, la «síntesis...»

Si alguien recordara hoy a esos señores la anti-

gua receta que para hacer comedias escribió Sardou, de seguro se enfadarían. Porque los autores quieren que el mundo no recuerde sino lo que ellos le permiten recordar. Así, pues, no hay que hacer memoria de aquella página en la cual el autor de la *Tosca,* joven aún, dijo:

«Para fabricar una linda pieza, lo que se necesita es ver un hecho presente o pretérito, imaginar en seguida la forma en que ha de presentarse e imaginar el medio de hacerlo pasar por verosímil ante mil personas que están siempre bien dispuestas.» No; no hay que recordarle estas palabras. En nuestros días está de moda hacer creer que el oficio teatral es la más sutil, la más complicada, la más profunda y la más hermética de las alquimias.

—El verdadero Prometeo—dice un personaje de melodrama—es Esquilo.

Esta frase se ha convertido en una idea vulgar que cada autor se atribuye.

—Prometeo soy yo—piensan todos los que escriben para el Teatro, desde el gran Porto Riche hasta el «pequeño» Francis de Croisset.

Los críticos.

En otro tiempo los parisienes sabían esperar una semana para conocer los juicios de la crítica teatral. Cada periódico tenía su folletín y cada crítico su público. En el mismísimo diario del Gobierno, entre dos decretos y cuatro reglamentos administrativos, aparecía el lunes el célebre *rez-de-chaussée*, de Teófilo Gautier, con gentiles galanterías para las damas

jóvenes y con maliciosos consejos para los padres nobles. En los demás periódicos, la hebdomadaria crónica era una institución. La tirada subía el día de Jules Janin, de Armand de Ponmartin o de J. J. Weis. —¿De cuántos millares? — me preguntáis. ¡Oh ingenuos curiosos! Hace cincuenta años, una gaceta que vendía una tarde cien ejemplares más que las tardes ordinarias, sentíase llena de orgullo. La gente leía poco, pero leía bien. Lo que decía el periódico era artículo de fe en arte como en política y en literatura, como en religión. Cuando Janin recomendaba una comedia, nadie discutía. Un artículo de Gautier bastaba para determinar un fiasco. Y así, los parroquianos de cada folletín esperaban, para comprar sus butacas, que el maestro, después de reflexionar, dijera la palabra decisiva.

* * *

Aquella era la buena época de las diligencias. Pero vino el ferrocarril. El público se tornó impaciente. Una semana parecióle una eternidad. Fué necesario andar más de prisa, detenerse menos, reflexionar con vivacidad, improvisar discursos, adivinar intenciones. Y la crítica, antes dominical, tornóse diaria. Los lectores se acostumbraron a encontrar al día siguiente del estreno una o dos columnas sutiles y elocuentes sobre la comedia nueva. La tarea pareció tan difícil a muchos espíritus anticuados, que prefirieron abandonar sus cátedras a someterse a la nueva moda. Sarcey y Lemaître, no sólo protestaron, sino que lograron imponerse. Sus sesudos y graves periódicos declararon pomposamente que,

mientras vivieran, seguirían siendo hebdomadarios y folletinescos, a pesar de todos los pesares. Por eso hoy, que ya no existe ni Lemaître ni Sarcey, *Le Temps* publica cada semana su folletín dramático, que firma Adolphe Brisson, y *Le Journal des Débats* tiene igualmente el suyo escrito por Bidou. Y la costumbre es tal que, aun en pleno verano, cuando todos los teatros están cerrados, cuando los comediantes andan por las ciudades de aguas curando sus catarros, cuando en París no quedan sino los porteros del Vaudeville y del Gymnase, cuando nadie habla de estrenos, ni de estrellas, ni de bastidores, Bidou y Brisson, cada domingo, dicen su misa solemne de crítica dramática.

Los críticos «al día», que se reposan en esos meses, se matan durante la temporada. No hay mas que tomar uno de los libros que cada año publica Sterling, para contar el número de piezas nuevas que se representan cada año.

—Pero ¡qué digo! Con abrir un periódico basta ver lo que el teatro ocupa y preocupa. He aquí, por ejemplo, el número del *Fígaro* de hoy. De sus seis páginas no se contenta con dar una a la vida teatral; le da una y media, o sea exactamente nueve columnas. Y notad que el día no es excepcional, que es un día como todos los demás, con un solo estreno y ninguna «reprise». En cuanto al *Journal* de la misma fecha, aunque no amontona en una o dos páginas todos sus artículos dramáticos, contiene por lo menos tanta teatralería como el *Fígaro*. Contemos, si queréis, página por página. En la primera no hay nada; la primera es para los apaches; en la segunda tampoco, es la política; tampoco en

la tercera, es la de telegramas; pero en la cuarta tenemos ya dos columnas de crítica sobre un drama de Pierre Wolff; en la quinta otras dos columnas sobre una representación de otro drama en Monte-Carlo; en la sexta tres columnas de ecos teatrales; en la séptima una columna sobre la «soirée» de ayer; en la octava, en fin, otra columna de noticias de espectáculos; total, línea por línea, nueve columnas de teatralerías.

—¿Y qué dicen todas esas columnas?—me preguntaréis vosotros, ingenuos madrileños, acostumbrados a veinte líneas los días de gran aparato.

Pues dicen, primero, lo que el crítico piensa de la última obra. Esto es lo más breve. Después de la crítica viene la crónica, una crónica fragmentaria y desarticulada, en la que se confunden las siluetas de las actrices y las recetas de los cosméticos, las reivindicaciones de los Conservatorios y las indiscreciones de entre bastidores, las cuentas de los empresarios y las tristezas de las damas jóvenes, las descripciones de los ensayos generales y las pinturas de las noches de abono. ¿Queréis, por ejemplo, saber lo que pasaba ayer en el estreno de la comedia de Wolff? De eso, como es natural, nos habla con muchos detalles un revistero que conoce a todo París y a quien todo París conoce. «Los críticos serios estaban allí—dice—, y en sus ojos—ojos fatigados por la fiebre—leíase la alegría de una próxima liberación, de una hora de espera, de un descanso o de fin de temporada; y aquellos ojos se devoraban también unos a otros, ávidos de saber, de comprobar cuál de entre ellos daba más señales de cansancio. Sentimiento muy humano para

poderlo censurar... Y era de ver cómo cada uno se esforzaba por parecer el más despierto...» Muy bien. «Un bon mot» para cada crítico. ¿Y los espectadores que no son notorios, qué hacían, amigo indiscreto? Veamos sus rostros. «Rostros de gente de ensayo general y de estreno—dice—, de los que no faltan a ninguna fiesta, de los que vienen en bloc a iniciarse en la literatura dramática y a mostrarnos todos los detalles de su indumentaria, de su garbo y de su gracia... Damas literatas o galantes (literariamente galantes); señores que buscan a esas damas y encuentran que los placeres amorosos no se consiguen fácilmente sin alguna conversación... Salones, salones literarios encerrados en los palcos formando opinión sobre lo que, atentos, oyen o no oyen en la sala...»

Oyen o no oyen, ya lo veis. Porque las noches de *première* no se va a oir, así como los días de *vernissage* de exposiciones artísticas no se va a ver. Se va a charlar. Un traje produce más impresión que una frase, y una anécdota es de más efecto que una escena.

* * *

Es espantosa la fecundidad parisiense. Cada noche hay una primera «por lo menos». La gente elegante, que no conoce sino los diez o doce teatros céntricos y que en cuanto oye decir «Cluny» pregunta: «¿Qué es eso?», no lo nota. ¿Quién, en efecto, va a Dejazet, o al Moliére, o a Trianón, o al Theatre des Arts, o a Moncey, o a l'Epoque, o a la Nouvelle Comedie, o a la Comedie Populaire?

Nadie entre los que componen el «tou-París», nadie mas que los críticos, cuya obligación es buscar en los más recónditos lugares la obra nueva, la nueva actriz, el cómico nuevo, el nuevo decorador. Y si a la infinidad de teatros agregáis la eternidad de los espectáculos, veréis que los pobres señores encargados de juzgar las obras de sus contemporáneos tienen necesidad de no dormir durante seis meses para poder cumplir malamente con su deber

* * *

¿Malamente he dicho...? La palabra no es mía. Es de los críticos mismos. Uno por uno, interrogados por cierto reportero, contestaron sin rubor:

—Es posible hacerlo bien teniendo que sujetarnos al método actual, que puede llamarse el método al vapor.

Si reflexionáis un momento, notaréis que esta respuesta no es nueva. En nuestra época nadie habla ya así. El vapor agoniza. Y, naturalmente, con él, la crítica más rápida comienza a reemplazarla: la crítica eléctrica.

Ya os oigo exclamar:

—Pero... ¿qué puede ser más rápido que lo actual? Los artículos, en Madrid como en París y en París como en Roma, se publican al día siguiente del estreno. El crítico sale del teatro a media noche. Se va a la Redacción. Escribe. Y a medida que concluye una cuartilla, el tipógrafo se apodera de ella para componerla. Las repeticiones de palabras, que se les escapan aun a los más fáciles escritores, aun

a los Gautier, aun a los Jean Lorrain, aun a los Catulle Mendès, las corrige, en pruebas, el «prote». El crítico no puede esperar. Cuando concluye su última frase son las tres de la madrugada. Y así al día siguiente, al despertarse, aún cansado, y leer su prosa impresa, una triste sonrisa suele crispar sus labios, que murmuran palabras amargas y resignadas.

* * *

Pues bien, esta rapidez ya no basta. En nuestra época el vértigo de la carrera, la fiebre de ir de prisa es una enfermedad universal. Los médicos lo han dicho mil veces, refiriéndose a los automovilistas, que son, si hemos de creer al doctor Nacke, de Londres, «seres fantasmales que viven como en una pesadilla temblorosa». Pero no sólo de los automovilistas puede decirse eso. Todos, en todo lo demás de la vida, llevamos el deseo de la vertiginosidad. En los aparatos fotográficos, los obturadores actuales alcanzan cifras tan infinitesimalmente fantásticas, que no puede uno ni aun creer en ellas. ¿Qué es, en efecto, un segundo dividido en dos mil quinientas partes? Una locura necia tal vez... Tal vez una sabia realidad... Y todo es así, todo es como la realización de un ensueño eléctrico. La gente quiere llegar antes de poner el pie en el estribo. En el mar, los formidables trasatlánticos luchan, exponiéndose a naufragar, por ganarse una hora, un minuto.

Los aeroplanos llenan de gigantescos aleteos el espacio de las grandes ciudades. Todo es febril, todo es vertiginoso, todo es epiléptico. El público

no puede esperar. Y por eso, lo mismo los ferrocarriles de vapor que las críticas del día siguiente parecen hoy cosas anticuadas.

* * *

Gracias al nuevo sistema, ya no es necesario esperar el estreno para saber lo que una comedia es, lo que una tragedia vale, lo que un drama significa. La buena crónica es la que se hace la víspera del ensayo general.

¡Ah! Y no creáis que hablo en broma. La «antecrítica» es ya una realidad. El año pasado empezó, modestamente, a hacer algunas apariciones en los diarios más bulevarderos y menos serios. Este año ya se ha convertido en un género corriente y nacional, que, o mucho me equivoco, o pronto será también un género universal. Abrid un periódico, en efecto, y lo veréis. Las *avant première* son de todos los diarios. El mismísimo *Temps* no logra escapar a la nueva tiranía. En cuanto una pieza teatral se anuncia como una novedad, es preciso que el gran periódico, do reina aún la sombra augusta de Francisque Sarcey, adelante su crónica en varios días.

* * *

El sistema es ingenioso y fácil. Cuando los carteles señalan la *première* para una semana después, el crítico *nouveau-jeu* se presenta en casa del autor, y le pregunta:

—¿Qué es vuestra obra...? ¿Qué sucede en ella...? ¿Cuál es su argumento? ¿Cómo la interpretan los actores?

Y el dramaturgo, que hace tres o cuatro años había creído hacerle un flaco servicio a su propia comedia revelando, la víspera del estreno, sus misterios, se apresura ahora a hablar de ella, no sólo como de una producción conocida, sino también como de una labor ajena. ¡Nada de falsos pudores ni de modestias pasadas de moda! Cada uno se alaba a sí mismo con entusiasmo. Y se necesita ser muy tímido, muy provinciano, para atribuir a la excelencia de los actores el éxito probable de la pieza futura.

¿Queréis un ejemplo de *avant-première*? Helo aquí fresco e ingenuo. El crítico Paúl Vallot, del *Fígaro*, interroga al dramaturgo Félix Duquesnel sobre la comedia que va a estrenarse en el Vaudeville. El crítico pregunta:

—¿A qué género pertenece *Patachon*?

—No es ni un drama ni un sainete—contesta el dramaturgo—. Es una comedia, nada más que una comedia; una obra de movimiento, de sonrisa y de encanto.

¿Os parece extraño que un autor hable así de su propia labor literaria? A mí también... Pero es porque nosotros no estamos aún al nivel del parisianismo nuevo. Rubén Darío ha dicho que desde que murió Jean Lorrain no hay nadie más parisiense que yo. Algo exagerado debe ser eso, puesto que todavía me asusta esta nueva crítica en que cada uno se elogia a sí mismo y en que todos tratan de darse cuenta de lo que aún no existe...

* * *

Para colmo de penas, los críticos nuevos no sólo tienen que ir muy de prisa. También tienen que privarse de toda labor que no sea analítica.

—El crítico no puede ser sino crítico—gritan por allí.

Y esta vez no se trata ya de una simple cuestión de principios. Los que tienen empeño en marcar las fronteras de los géneros para disminuir la competencia se dirigen a los directores de periódicos y a los empresarios de teatros para recomendarles que no dejen a los críticos trabajar fuera de su especialidad. Los directores de periódicos, como es natural, se han negado a aceptar la idea de la división absoluta del trabajo literario.

«¿Qué mal queréis que resulte de la labor teatral de un cronista?—ha dicho Henry Berenger haciéndose el intérprete de sus colegas. —Como crítico, no puede sino ganar, acostumbrándose a ver las dificultades de la escena de cerca. Y si me aseguráis que los directores de teatro pueden tener la tentación de representar las obras de un crítico, aun siendo malas, sólo por ganarse su buena voluntad, os contestaré que esa tentación le costaría demasiado cara. Por influyente que sea un crítico, en efecto, no logrará jamás que un empresario se decida a perder dinero por darle gusto.» Pero como en todo hay excepciones, entre los directores de grandes diarios se ha encontrado uno, uno solo, el del *Matin*, que declara que no permitirá jamás a su crítico la menor veleidad escénica. Y si hemos de ser justos, sus razones no son peores que las de sus adversarios. «Las funciones de autor dramático —dice — son incompatibles con las de crítico. ¿Cómo

queréis que un dramaturgo juzgue de un modo severo a los actores y a las actrices que le han servido o pueden servirle de intérpretes? Además, con la costumbre de escribir siempre en colaboración con alguien, resultaría imposible a un crítico ser justo al tener que juzgar a uno de los autores favoritos del teatro en que espera verse aceptado y aplaudido. El público tiene derecho a oir la verdad, y el crítico que trata de estar bien con empresarios y cómicos no puede decir la verdad.»

Así, pues, en París habrá un crítico que no tendrá derecho a escribir comedias, dramas ni tragedias. Pero ¿qué es uno entre tantos otros que han sido y seguirán siendo al mismo tiempo dramaturgos y cronistas? Si os dijera los nombres de los críticos parisienses en activo servicio, notaríais, en efecto, que casi todos son autores de obras numerosas.

Los directores de periódicos, pues, no establecerán en esta materia la división del trabajo ni las fronteras de los géneros. Estimando a sus críticos, y seguros de que todos ellos son incapaces de servirse de sus férulas como de armas para amenazar, los dejan en completa libertad de hacer lo que mejor les convenga.

* * *

En cuanto a los directores de teatro...

Porque no hay que olvidar a estos importantísimos personajes en el debate actual. ¿No son acaso los más interesados en defender sus prerrogativas? ¿No se dice por allí que más de uno de ellos se pasa la vida temblando ante las amabilidades de los grandes cronistas? ¿No se citan entre bastidores mil

anécdotas que demuestran la debilidad de carácter de los empresarios ante las exigencias de los dispensadores de elogios? Un reportero ha creído, pues, indispensable ir de teatro en teatro preguntando lo mismo que el otro reportero que iba de redacción:

—¿Cree usted que los críticos tienen derecho a escribir piezas?

Las respuestas han sido unánimes. Desde Sarah Bernhardt, que tiene ante sus autores favoritos al crítico del *Journal*, hasta Antoine, que comienza a ensayar una comedia del crítico de *Le Temps*, todos, todos, todos han dicho enérgicamente:

—¡No! ¡No! ¡Mil veces no!

No hay un solo empresario, en efecto, que consienta en acordar a los pobres críticos el derecho a hacer comedias.

—Los críticos autores—han dicho algunos de ellos—no nos inspiran miedo a nosotros; pero, en cambio, terrorizan a los cómicos. Por eso los vemos con poca simpatía.

Pero otros, más francos, han contestado:

—Los críticos autores son el terror de los teatros. En cuanto un gran señor de la crónica entra en nuestros despachos nos ponemos a temblar. El más insignificante bulto en sus bolsillos se nos antoja un manuscrito. Cada vez que nos sonríe pensamos que la palabra fatídica va a estallar. Y cuando lo vemos irse sin dejarnos un manuscrito nos prosternamos ante la imagen de la Virgen de los Desamparados y la rezamos todas las oraciones de gracias que sabemos.

Fundándose en estas medrosas razones, los seño-

res empresarios han decidido, según veo en los periódicos de estos últimos días, ligarse para defenderse.

—En adelante—dicen—no aceptaremos ninguna obra dramática escrita por un crítico en servicio activo.

—¿Pero y Richepin...? ¿Y Noziere...? ¿Y Roberto de Flers...?

—¡Ninguno!—han repetido los señores de la Liga.

Sólo que...

* * *

Entre los críticos, sólo uno ha hablado. Es, naturalmente, un crítico autor (a menos que os parezca más natural llamarlo un autor crítico, puesto que no había esperado a ser gran cronista para mostrarse gran dramaturgo). Este crítico ha dicho con franqueza su opinión, que es la siguiente: «Más de una vez ha circulado el rumor de que los señores directores se proponen cerrarnos sus puertas. ¿Tienen esos señores razones para quejarse de nosotros? Yo creo que no. Jamás, en ninguna época de nuestra historia literaria, la crítica fué ejercida con una escrupulosa imparcialidad igual a la de hoy. Las costumbres de la crítica actual no son ya las del tiempo de Fiorentino, y uno no puede dejar de admirar la perfecta honradez de los que juzgan por oficio. ¿Qué puede decirse contra escritores como Fleurs, Noziere y tantos otros? En cuanto al ukase futuro de los empresarios puedo afirmar, en muy alta voz, que jamás he hecho a nadie daño ninguno con mis obras. Mi horror por el vaudeville y el melodrama

me obliga a veces, para no parecer apasionado, a ser demasiado benévolo. Así continuaré, y así continuaremos todos; pues la voluntad de los directores no cambiará nada en la práctica.»

Esta es la verdad. Por más que los dramaturgos murmuren y por más que los empresarios griten, nada se conseguirá.

* * *

Lo curioso es que mientras a los críticos se les quiere prohibir que hagan comedias, a los dramaturgos se les alienta para que hagan crítica. Un periódico, *Le Matin*, tiene la costumbre de pedir a cada autor un artículo sobre su propia obra. Ya antes, los tres más grandes comediógrafos actuales, Lavedan, Porto Riche y Donnay, se habían divertido en exponer sus teorías sobre el arte en general. Aquí tengo un librito en el que M. Lecou ha reunido las críticas de dos personas de esa santa trinidad. El primero que habla, Lavedan, se expresa en estos términos:

—¿Debemos pintar a los hombres tales como son o tales como debieran ser? Los demás dirán lo que quieran; pero de mí sé contestar que si pinto a los hombres siempre «tales cual son», no por eso dejo de indicar «cómo debieran ser», agregando además «los medios gracias a los cuales lograrán llegar a ser así». Estoy tan alejado del teatro que deja al espectador el cuidado, o más bien la libertad, de concluir a su capricho, como del teatro que lo obliga con rudeza a someterse a una tesis lógica. Lo que yo deseo, lo que me propongo sin cesar, es des-

pertar el pensamiento público y darle una dirección determinada.

Ya lo veis. Más claro no puede un autor declararse director espiritual de sus contemporáneos. Y de fijo es así, y seguramente en cada obra del ilustre dramaturgo hay, para los que saben ver, una ruta de Damasco. Pero yo de mí sé decir que si siempre he visto con agrado sus comedias (y a veces las he visto con admiración), en cambio casi nunca he descubierto la lección, la tesis, la vía moral. Sin duda cada pieza suya puede sugerir pensamientos muy hondos. La vida siempre es sugestiva. Sólo que esto no basta a quien pretende darnos, más que copias de la realidad, lecciones de porvenir.

—Evocar—exclama Lavedan—, evocar ante nuestra vista el pasado; llamar nuestra atención sobre los problemas del presente y sondear el porvenir, inspirándose, no en la realidad, sino en un pensamiento superior que existe siempre por encima de la existencia misma, tal es el deber del dramaturgo, tal es mi norma.

Muy bien. Mas nosotros, simples mortales, que cuando reímos oyendo los diálogos de *Nouweau Jeu* pensamos en todo menos en hondas filosofías, podemos muy bien creer que Lavedan es más divertido que profundo.

* * *

¿Y Donnay? Yo no sé si es una injusticia de mi parte, pero, para mí, éste es, entre los tres, no diré el más fuerte, puesto que el más fuerte es Porto Riche; ni el más hábil, puesto que el más hábil es Lave-

dan; pero sí el más delicioso, el más humano, el que más simpatía me inspira y el que más emoción me causa.

—Mi Teatro—dice—contiene, como la vida, una lección moral, pero no burguesa.

Estas palabras son exactas. La moral que se encuentra en la obra de Donnay (sin referirnos al *Retour de Jerusalem*, que es una comedia política en su esencia) es la moral de la vida. ¡Cuán diferente de la moral de la sociedad! Porque no hay nada menos viviente, menos real, menos palpitante, que esos millares de seres que, por vestir uniformemente, por hablar uniformemente y por pensar uniformemente, no con pensamientos sino con clichés, se llaman la «sociedad», «el público», «la gente». Para esa gente, una mujer casada es siempre más respetable que una mujer no casada. Ahora bien, Donnay, que se rebela contra tales máximas sin razón, exclama:

—No hay nada de verdad en lo que pensáis. Las esposas no son necesariamente modelos de virtud; los hijos son a veces más razonables que los padres, y las cortesanas, a quienes tratáis con tanto desprecio, no son sino mujeres como las otras, que saben también ser buenas y que saben amar. Yo voy a haceros ver cómo viven, cómo sufren, cómo lloran. Luego me diréis si sus dolores no os han conmovido.

En esta obra de franqueza y de piedad hay un fondo de alta moral evangélica que en nuestra época es más útil que las morales más sutiles, pero menos universales, de los hijos de Ibsen. Las grandes lecciones son, sin duda, las más fáciles de darse. «Amaos los unos a los otros..., no matéis..., no ten-

gáis odios...» Sí, todo eso es fácil. Y todo eso es indispensable, en tanto que no lo es el averiguar si entre Maud, que engañó a su marido porque estaba de viaje, y Gana, que lo engañó sin estar de viaje, Maud es más excusable. Los matices no sirven sino cuando se conocen los colores, y la gente, o, mejor dicho, la «sociedad», no quiere conocer aún el rojo y el púrpura y el violeta que forman la llama en que todas las almas arden, igualmente que sean almas de cocotas o almas de monjas, almas casadas o almas vírgenes...

Todas estas teorías me parecen muy admirables. Pero si yo fuera crítico, diría a esos señores:

—¡Eh! ¡Nada de opiniones, señores míos! Cada uno su oficio...

FIN

INDICE

Páginas.

OBRAS COMPLETAS

DE

GÓMEZ CARRILLO

(Edición ordenada y corregida por el autor.)

VAN PUBLICADAS:

1.° El libro de las mujeres.
2.° Jerusalén.
3.° Vida errante.
4.° Vistas de Europa.
5.° Tres novelas inmorales.
6.° El primer libro de las crónicas.

PRECIOS DE CADA VOLUMEN: 4 PESETAS

ADMINISTRACIÓN
«MUNDO LATINO»
APARTADO 502
MADRID

